

B. Cazacu

LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ

**Probleme teoretice
și interpretări
de texte**



SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
BUGUREȘTI, 1985

B. CAZACU

LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ

**Probleme teoretice
și interpretări
de texte**

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1985

S U M A R

În loc de prefață: Laudă limbii române	6
--	---

PARTEA I: STUDII TEORETICE

Ce este istoria limbii române literare?	9
Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral	18
În legătură cu constituirea normelor exprimării literare	25
Dialectal și literar în sincronie și diacronie	31
Probleme ale studierii lexicului limbii române literare (sec. al XIX-lea)	35
Stilistica și sociolingvistica (Implicații în interpretarea textului literar)	45
Ovid Densusianu: problema Dicționarului Academiei și a ortografiei limbii române	50
Expresia lingvistică a tehnicii cinematografice în proza literară	54
Două cerințe fundamentale ale stilului presei actuale: corectitudinea și accesibilitatea	58

PARTEA A II-A: SCRIITORII ȘI LIMBA

Miron Costin în evoluția prozei literare românești (Cu prilejul împlinirii a 300 de ani de la scrierea <i>Letopiseșului Țării Moldovei</i>)	63
Elemente ale comicului verbal la primii dramaturgi români	67
Neologismele în scrierile lui Anton Pann (în colaborare cu I. Fischer)	71
Limba română literară în concepția lui Ion Heliade Rădulescu	103
Nicolae Bălcescu: un reprezentant al literaturii militante de la 1848	106
Recitind <i>Cugetările</i> lui A. Russo. Elogiu bunului-simț	109
Expresia artistică a peisajului românesc în <i>Pastelurile</i> lui V. Alecsandri	113
I. L. Caragiale și cultivarea limbii	120
Arta de scriitor a lui Tudor Arghezi	122
Variația registrelor stilistice în <i>Un om între oameni</i> de Camil Petrescu	129

PARTEA A III-A: INTERPRETĂRI DE TEXTE

Interpretarea lingvistică a textului literar	135
De ce lectura modernă a textului literar narativ? Modalități narrative și implicații lingvistice	139

Prolegomene la interpretarea lingvistică a textului dramatic.....	159
Mihai Eminescu: <i>Revedere</i> (în colaborare cu R. Jakobson)	164
M. Sadoveanu: <i>În pădurea Petrișorului</i>	170
Tudor Arghezi: <i>Creion</i>	172
Zaharia Stancu: <i>Desculț</i>	175
Aurel Baranga: <i>Opinia publică</i> (Procedee lingvistice ale comicului)	183
Marin Preda: <i>Întâlnirea din pământuri</i>	191
Al. Ivăsiuc: <i>Apa</i>	194
Fănuș Neagu: <i>Cartea cu prieteni</i> (Un reprezentant al stilului baroc în literatură)	198
Marin Sorescu: <i>La strigat</i>	202
Indice de autori (întocmit de Mariana Bara)	207

Volumul de față continuă seria a II-a (Studii — Comunicări) a culegerii Limbă și literatură. El reunește, selectiv, contribuții cu caracter mai mult sau mai puțin teoretic și unele interpretări de texte — cu precădere moderne —, care prezintă aspecte diverse ale limbii române literare.

Obiectivul, de prim-plan, urmărit a fost de a oferi celor interesați (cadre didactice, cercetători, studenți), precum și unui public mai larg, anumite precizări, atât din perspectiva rezultatelor direcției de cercetare tradițională din acest domeniu, cât și din aceea a orientărilor din lingvistica și critica literară actuale.

În ansamblu, ele constituie o ilustrare a unor puncte de vedere care ne-au călăuzit, de-a lungul anilor, în activitatea noastră din acest domeniu: pe de o parte legătura consubstanțială dintre limbă și literatură, pe de alta, necesitatea raportării rezultatelor acestor cercetări și la datele lingvistice, în vederea unei interpretări integrale a mesajului literar.

B. C.

ÎN LOC DE PREFATĂ: LAUDĂ LIMBII ROMÂNE

Intr-o formulare metaforică, Lucian Blaga definea limba drept „întiul poem al unui popor“.

Pus în situația de a-mi mărturisi admirația sinceră și profundul respect pentru acest măreț poem făurit de-a lungul veacurilor în frământările istoriei și lăsat moștenire nouă, posterității, de către înaintași, sint stăpinit de un real sentiment de sfială.

Un astfel de elogi public ar putea fi adus din punctul de vedere al specialistului lingvist; el examinează structura limbii, evoluția, funcțiile în viața socială a acestei continuatoare a latinei vorbite în părțile de răsărit ale Imperiului Roman, astăzi un instrument perfecționat de comunicare orală și scrisă, suplu și expresiv. Tonul de odă este mai reținut; este mai intelectual, poate solemn, dar caracteristic raționamentului științific.

Acest cînt de laudă ar putea izvorî și din partea vorbitorului obișnuit — care nu e specialist în studierea problemelor limbii; aceasta ar implica o notă expozitivă mai intimă, mai caldă, legată afectiv de inima celui care o exprimă și o audiență într-un cerc mai larg.

Nenumărați și iscușiți au fost scriitorii care au exprimat, în versuri sau în proză, meritele acestei „înalte doamne“ care este limba română; între ei, imnul lui Al. Mateevici a devenit text de antologie. Alții au arătat însemnătatea pe care a avut-o și o mai are ea în viața comunității, strînsa legătură dintre dezvoltarea ei și formarea conștiinței și a unității poporului român.

George Coșbuc considera că „limba e cea mai puternică legătură a unui neam. Ea este sufletul neamului, e firea și ființa lui“; Mihai Eminescu înveșmînta într-o aură poetică aceeași constatare: „Limba [...] este însăși floarea sufletului etnic al românismului“. Ambele exprimări amintesc formula celebrului lingvist german de la începutul secolului trecut, Wilhelm von Humboldt: „Limba este aspectul exterior al sufletului unui popor“.

Alexandru Odobescu, unul dintre cei mai aleși oameni de cultură ai noștri și un fin estet, subliniind că limba este „ce avem mai scump rămas de la părinți“, mărturisește că ar da ani din viață ca să poată scrie întocmai „acea limbă spornică, virtuoasă și limpede a țăranilor noștri“.

Aș încheia aceste gînduri cu îndemnul adresat de Pann, „cel isteț ca un proverb“, auditoriului său: „*Cîntă măi frate române, pe graiul și limba ta / Și lasă cele streine ei de a și le cînta / Cîntă să înțelegi și însuți și ciți la tine ascult / Cîntește-ți ca fieșcare limba și neamu-ți mai mult!*“.

Venit de pe alte meleaguri în Țara Românească, făcînd un mare popas în ospitaliera Vilce, Anton Pann era deplin încadrat în comunitatea în care venise, proclamînd — în versuri pe alocuri stingace, dar însuflețite de un nobil patriotism — slăvirea limbii și a neamului nostru: el simțea, într-adevăr, românește!

PARTEA I:
STUDII TEORETICE

CE ESTE ISTORIA LIMBII ROMÂNE LITERARE?

1. Obiectul și metodele de cercetare ale „istoriei limbii române literare” sînt complexe, fapt care explică deosebiriile dintre cei ce au întreprins studii în acest domeniu. Deși s-a ajuns, astăzi, în lingvistica românească, într-o serie de probleme, la un punct de vedere mai mult sau mai puțin unitar, există încă destule divergențe în ceea ce privește definirea conceptului de „limbă literară” și a locului pe care studiul ei îl ocupă între celelalte discipline lingvistice și, în general, în cadrul disciplinelor umaniste.

Ramură relativ nouă a lingvisticii, istoria limbii române literare a intrat în planurile de învățămînt ale universităților după 1950 ca obiect de sine stătător (alături de limba română contemporană, dialectologie, gramatică istorică). Se cuvine să menționăm că, la București, Ovid Densusianu a predat, în perioada interbelică, ceea ce el numea *Evoluția estetică a limbii române*¹, de fapt o prezentare a evoluției stilului beletristic, iar la Iași, G. Ibrăileanu a examinat, încă înaintea primului război mondial, probleme ale limbii literare, în cursul de *Istoria literaturii române. Epoca Conachi* (1800—1840)². Dar, îndeosebi între anii 1950 și 1970, diverse probleme ale limbii literare au fost viu discutate; majoritatea contribuțiilor au apărut fie în revistele de specialitate, fie, mai ales, în cele destinate unui public mai larg, unele fiind reunite în culegeri (vezi, de exemplu, cunoscutele articole ale lui Al. Graur, Iorgu Iordan, Al. Rosetti, Tudor Vianu, I. Coteanu, G. Ivănescu, D. Macrea ș.a.³). Lămurind numeroase aspecte, aceste discuții au deschis calea elaborării unor lucrări de sinteză asupra evoluției românei literare (majoritatea fiind manuale pentru învățămîntul superior)⁴.

¹ Vezi Ovid Densusianu, *Opere*, III, ediție critică și comentarii de Valeriu Rusu, București, 1977.

² Vezi G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 7, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, București, 1979; cf. și G. Istrate, G. Ibrăileanu despre limba literară, în *Limba română literară. Studii și articole*, București, 1970, p. 279—290, precum și G. Istrate, *Originea limbii române literare*, Iași, 1981, p. 175—176.

³ Vezi bibliografia și discuțiile în vol. Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, *De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, 1971, p. 21 și urm., p. 29 și urm., p. 43 și urm., p. 52 și urm.

⁴ Al. Rosetti, B. Cazacu, *Istoria limbii române literare*, București, 1961; Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare. De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, 1971; G. Tepelea, Gh. Bulgăr, *Momente din evoluția limbii române literare*, București, 1973; Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne. Partea I: Probleme de normare a limbii*

Reflecțiile exprimate mai jos sînt menite să sublinieze, pe scurt, anumite trăsături caracteristice ale conceptului de istorie a limbii literare, cu intenția de a aduce cîteva precizări, într-un domeniu deschis încă discuției.

2. Ceea ce numim româna literară, așa cum o cunoaștem astăzi, reprezintă, într-o formulare curentă, una dintre „formele de existență” a limbii române, element constitutiv al culturii naționale, rezultat al unei îndelungate și complexe evoluții. Adesea nu se face distincția necesară între *studiul* evoluției limbii literare și *realitatea* însăși a devenirii ei istorice; în principiu, studiul ar trebui să reflecte, cuprinzător, realitatea, ceea ce nu se constată, din cauza divergențelor punctelor de vedere, în delimitarea și cercetarea domeniului (și a faptelor).

Istoria limbii literare este legată de istoria societății românești în general și îndeosebi de momentele mai importante ale dezvoltării ei culturale și ale formării conștiinței naționale.

3. Limba literară acumulează, în cursul dezvoltării sale, elemente din care se constituie „tradiția”, dobîndind un caracter supradialectal (trăsături valabile dincolo de timp și spațiu); un sistem de norme codificate îi conferă o anumită unitate și stabilitate. Unele probleme ale limbii literare, de exemplu apariția și difuzarea formei scrise, rolul dialectelor în stabilirea bazei limbii literare⁵, instituirea unor norme codificate ș.a. nu pot fi explicate fără raportarea la datele istoriei sociale.

Normele nu sînt realități statice; evoluind, ele trebuie considerate, în istoria unei limbi literare, în perspectivă diacronică. Ele se constituie în diacronie, iar îndreptările, dicționarele, tratatele academice etc. le consemnează în sincronie.

Nu întotdeauna se ține seama de distincția stabilită încă de B. Havránek⁶, dintre „norma lingvistică însăși” („*Sprachnormselbst*”) și „codificarea normei lingvistice” („*Kodifikation der Sprachnorm*”), noțiuni cu sens mai restrîns⁷.

Urmărirea modului în care se constituie și se impun normele supradialectale unice este unul dintre obiectivele domeniului „istoriei limbii române literare”.

4. Deși astăzi există o limbă literară și ca formă orală a comunicării, iar între forma scrisă și cea orală există raporturi de reciprocitate, totuși originea și evoluția acestei varietăți — considerată superioară, datorită func-

literare moderne (1830—1880), București, 1974; idem, *Partea a II-a: Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea*, București, 1975; Mihaela Măcaș, *Istoria limbii române literare, Perioada modernă (Secolul al XIX-lea)*, București, 1974; Ștefan Munteanu, Vasile Țara, *Istoria limbii române literare, Privire generală*, București, 1978; idem, *Istoria limbii române literare, Privire generală*, ediția a II-a, București, 1983; I. Gheție, *Istoria limbii române literare. Privire sintetică*, București, 1978; idem, *Introducere în studiul limbii române literare*, București, 1982.

⁵ Cf. I. Gheție, *Baza dialectală a românei literare*, București, 1975.

⁶ *Actes du quatrième Congrès international des Linguistes* (Copenhague, 1936), p. 151—156, reprodus în *A Prague School Reader in Linguistics*, compiled by Josef Vachek, Bloomington, 1964, p. 413—420; cf. B. Cazacu, *Sur la constitution des normes du roumain littéraire*, în *Actes du XIII^e Congrès de Linguistique et de Philologie romanes* (Québec, Canada, 29 août — 5 septembre 1971), vol. II, Québec, 1976, p. 119—126.

⁷ Mariana Costinescu, în *Normele limbii literare în gramaticile românești*, București, 1979, a cercetat procesul de codificare a normelor limbii literare în gramaticile românești

țiilor ei sociale — a limbii întregului popor implică existența unei literaturi scrise, care consolidează normele⁸. În concluziile unui amplu articol al lui F. P. Filin, consacrat examinării conceptului de limbă literară la diverse popoare, se consideră drept caracteristică primordială a definirii noțiunii „existența unei literaturi scrise dezvoltate”⁹. De aceea, unii cercetători socotesc că istoria limbii literare este, în esență, istoria limbii literare scrise¹⁰; asupra acestui aspect trebuie să-și îndrepte atenția, în primul rând, istoricul limbii literare.

Prioritatea normelor limbii literare scrise față de cele ale limbii orale este evidentă: unitatea formelor scrise a contribuit la impunerea unor norme supradialectale, mai mult sau mai puțin unice, în exprimarea orală¹¹.

5. Se cuvine să relevăm, printre trăsăturile caracteristice ale limbii literare, ceea ce unii lingviști (Școala de la Praga), numesc *polifuncționalitatea*¹² acesteia (spre deosebire de monofuncționalitatea limbii cotidiene), adică folosirea ei în multiple și variate activități ale vieții sociale (literatură artistică, științifică, publicistică, administrație, învățămînt, teatru, radioteleviziune etc.), fapt care contribuie, de-a lungul timpului, la crearea unei varietăți de stiluri funcționale, reprezentînd un indice al dezvoltării limbii literare.

Apariția acestor stiluri în cursul evoluției limbii române literare, în diverse momente ale dezvoltării socioculturale a comunității, lărgeste sfera noțiunii de „limbă literară”. Evoluția lor¹³, influențele reciproce, precizarea rolului preponderent, în anumite epoci, al unora dintre aceste stiluri în consolidarea normelor limbii literare reprezintă un alt obiectiv al istoriei limbii literare.

6. În legătură cu funcțiile sociale ale limbii literare este necesară încă o precizare referitoare la denumirea domeniului supus cercetării. În ultimul timp, unii cercetători folosesc cu predilecție, în locul termenului de *limbă literară* (sau a *literaturii*), pe cel de *limbă a culturii* (sau *limbă de cultură*). Aș menționa aici articolul lui Klaus Bochmann (*Limba culturii, un nou con-*

⁸ Cf. R. A. Budagov, *Literaturnye jazyki i jazykovye stili*, Moscova, 1967, p. 5.

⁹ F. P. Filin, *Čto takoe literaturnyj jazyk?*, în *Voprosy jazykoznanija*, 1979, 3, p. 18.

¹⁰ Cf. R. I. Avanesov, *O nekatoryx voprosax istorii jazyka*, în vol. omagial *Akademiku Viktoru Vladimiroviču Vinogradovu. K ego šestidesjatiletiju*, Moscova, 1956, p. 13.

¹¹ Constatarea este valabilă în diverse limbi; cf., de exemplu, Werner Besch, *Zur Entstehung der Neuhochdeutschen Schriftsprache*, în *Zeitschrift für deutsche Philologie*, hgg. von Hugo Moser und Benno von Weise, 87 Band, 1968, p. 407.

¹² Cf. A. Jedlička, *Theorie der Literatursprache*, în *Grundlagen der Sprachkultur. Beiträge der Prager Linguistik zur Sprachtheorie und Sprachpflege*, 2, Berlin, 1982 p. 47: „caracterul polivalent” este considerat de V. V. Vinogradov drept unul dintre, indicii limbii literare; vezi V. V. Vinogradov, *Literaturnyj jazyk*, în *Izbrannye trudy, Istoriia russkogo literaturnogo jazyka*, Moscova, 1978, p. 293.

¹³ Vezi, de exemplu, Al. Andriescu, *Limba presei românești în secolul al XIX-lea*; Iași, 1979; Gh. Chivu, *Stilul celor mai vechi texte științifice românești (1640–1780)*, I, în *Limba română*, an. XXIX, 1980, nr. 2, p. 111–122; II, *ibidem*, an. XXX, 1981, nr. 1; p. 45–60; III, în nr. 2, p. 139–147; IV, în nr. 3, p. 221–231; V, în nr. 5, p. 505–514. I. Coteanu, *Structura și evoluția limbii române (de la origini pînă la 1860)*, București, 1981, capitolul: *Evoluția stilistică între secolul al XVI-lea și începutul secolului al XIX-lea*, p. 137 și urm., unde autorul schițează evoluția diverselor stiluri funcționale; Mihaela Mancaș, *Limba artistică românească în secolul al XIX-lea*, București, 1983.

cept al filologiei¹⁴), alături de care pot fi amintite alte contribuții (*Circulația interzonală a limbii culturii românești*; *Limba culturii românești actuale în context romanic*¹⁵, *Limba culturii și Unirea*¹⁶).

„Limbă literară” sau „limbă a literaturii” sînt, ca și alți termeni lingvistici (să ne gîndim la „dialect”), denumiri mai mult sau mai puțin tradiționale. Ele au dezavantajul că, într-o accepție destul de răspîdită, *literar*, -ă se referă la literatură, „totalitatea operelor *beletristice* (s.n.) ale unei epoci, ale unei țări, ale unui grup social etc.” (vezi *DEX*, s.v. *literatură*). Se pierde din vedere sensul lat. *litteratura* (<*litterae*, -arum), „totalitatea scrierilor dintr-o limbă”, un sens mult mai larg; *limba literară* nu este, așadar, numai a beletristicii, ci „limba literaturii”, adică a textelor scrise, în general (deci și a științei, a presei, a administrației).

Este adevărat că, dacă admitem că „limba literară” este unul dintre elementele constitutive ale culturii naționale, atunci ea este și o „limbă a culturii”, cuprinzînd, mai mult decît *literar*, -ă (la origine, „scris”), și aspectele orale ale acesteia. Dar, s-ar putea obiecta, creațiile folclorice — fiind, indiscutabil, forme de manifestare a culturii unui popor — circulă într-o limbă care este departe de a fi „literară” (în sensul că reprezintă o varietate stilistică a vorbirii populare, este neomogenă, prezintă particularități dialectale). Aceasta nu neagă însă importanța limbii și stilului producțiilor folclorice în dezvoltarea stilului beletristic al limbii literare.

În fond, nu avem a face cu o problemă de simplă terminologie, ci cu înțelegerea esenței fenomenului respectiv. Problema de metalimbaj este dublată de o modalitate de cunoaștere a unei realități: „istoria limbii literare” este o parte, un sector al „istoriei limbii” întregului popor; este vorba deci despre o defalcare a unei varietăți cu anumite trăsături, care o caracterizează și o individualizează. Din acest punct de vedere, ni se pare mai potrivit să rămînem la termenul tradițional de „limbă literară”; „limba culturii” ar fi un sinonim care se poate substitui, în anumite contexte, cu „limba literară”, dar are unele implicații sociolingvistice, în sensul afirmației lui Klaus Bochmann (vezi mai sus).

7. Istoria limbii literare este un domeniu interdisciplinar: limba este obiectul de studiu al lingvisticii, iar literatura (artistică) reprezintă domeniul de cercetare al istoriei și al criticii literare. Deși în istoria științelor (și în învățămîntul superior) cele două discipline s-au despărțit, ele se întîlnesc în examinarea textelor: cu toții sîntem de acord că istoria limbilor care au o literatură nu poate ignora istoria literară, așa cum nici

¹⁴ *România literară*, an. XII, 1979, nr. 33: „... un nou concept de filologie, cîmp de cercetare interdisciplinară, avînd ca obiect aspectele ideologice (social-politice, artistice, culturale) ale limbii pare a se afirma”. Este subliniat, pe bună dreptate, aspectul sociolingvistic al problemei.

¹⁵ În vol. *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, 2. *Contribuții socio-culturale*, București, 1978, p. 99 și urm., p. 174 și urm.

¹⁶ *România literară*, an. XI, 1978, nr. 49: „unitatea limbii culturii din Transilvania” (p. 4); cf. și Ion Gheție, *Introducere în studiul limbii române literare*, București, 1982: „... 1770—1880, cînd s-a făurit tiparul modern al limbii de cultură” (p. 175). Unii cercetători folosesc ambii termeni concomitent: „Ea [lucrarea] cuprinde un tablou sintetic al limbii române literare [...]”. Etapele dezvoltării ei ca limbă de cultură sînt prezentate ca momentele unui proces de lungă durată”, Ștefan Munteanu, Vasile D. Țăra, *Istoria limbii române literare*, ediția a II-a, București, 1983, p. 3.

istoria literară nu poate să nu țină seama, în judecarea operelor artistice, de stadiul de evoluție a limbii. Orice operă literară reprezintă un document pentru istoricul limbii și poate reprezenta un monument pentru istoricul literaturii¹⁷. Limba *Amintirilor din copilărie* ale lui Ion Creangă este un document al istoriei limbii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar este și un monument al istoriei literaturii române din epoca respectivă. Există așadar o legătură între ambele discipline, o comunitate de preocupări, rezultată, în primul rând, din identitatea parțială a obiectului supus cercetării (textul).

8. Punctul de vedere istoric este comun atât istoriei limbii (literare), cât și istoriei literaturii; după cum sublinia Pierre Larthomas, termenul „istorie” apare în titulatura ambelor discipline¹⁸.

Istoria limbii literare este un sector din amplul domeniu al istoriei limbii, care cuprinde evoluția tuturor formelor de existență a limbii de-a lungul timpului. Între cele două perspective este un raport de la parte la întreg, de care istoricul limbii literare trebuie să țină seama în permanență.

Deși, după apariția structuralismului, în primele sale etape, și a altor curente mai noi, care urmăreau, cu predilecție, analiza în sincronie a sistemului limbii — urmare a dihotomiei saussuriene diacronie / sincronie — aspectul diacronic a fost neglijat, în momentul de față se face apel, din ce în ce mai frecvent, la principii explicative cu caracter istoric. Această revenire este legată de evoluția structuralismului, dar și de modernizarea lingvisticii istorice înseși, precum și de dezvoltarea unor noi direcții de cercetare, ca de pildă sociolingvistica. Noua atitudine s-a impus prin atenția deosebită acordată, în ultimul timp, problemelor fundamentale legate de studierea modului în care se produc și se difuzează schimbările lingvistice într-o comunitate (implicații sociolingvistice).

Perspectiva istorică este fundamentală; în legătură cu acest punct de vedere, se cuvine să amintim, aici, dintre contribuțiile mai recente, comunicarea lui Eugenio Coseriu, *Humanwissenschaften und Geschichte*, prezentată la Academia Norvegiană de Științe. Problema cea mai de seamă a științelor umane ar fi, după autor, unificarea pozițiilor privind starea („Zustände”) și dezvoltarea („Entwicklung”), pe de o parte, descrierea („Beschreibung”) și istoria („Geschichte”) ¹⁹, pe de alta, cu alte cuvinte, stabilirea unui raport între sincronie și diacronie²⁰. După Coseriu, nu există o contradicție între starea („sistemul”) și dezvoltarea limbii, între *a fi* („Sein”) și *a deveni* („Werden”), deoarece *a fi* nu este altceva decât rezultatul de fiecare dată al lui *a deveni*, iar devenirea este aplicarea dinamică a lui *a fi*. Aceasta

¹⁷ În altă ordine de idei, Paul Zumthor, *Langue et technique poétique à l'époque romane*, Paris, 1963, face o distincție între un stadiu lingvistic documentar și un stadiu lingvistic monumental, p. 33.

¹⁸ Cf. Pierre Larthomas, *Histoire de la langue et histoire littéraire. Colloque 18 novembre 1972*, Paris, 1974, p. 57.

¹⁹ Eugenio Coseriu, *Humanwissenschaften und Geschichte. Der Gesichtspunkt eines Linguisten*, Sonderabdruck des Jahrbuches des Norwegischen Akademie der Wissenschaften, 1978, Oslo, 1979, p. 3.

²⁰ Vezi, în legătură cu această problemă, sinteza lui G. Mihăilă, *Cu privire la evoluția conceptului de „sincronie” și „diacronie” în lingvistică*, în *Probleme de lingvistică generală*, vol. V, București, 1967, p. 49—68 (cf.: „întrepătrunderea dialectică a două aspecte: sincronie și diacronie”, p. 68) și utilele precizări ale lui K. Baldinger, *Diachronie et synchronie. Plaidoyer pour une équivalence*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1973, 5, p. 499—506.

li permite lui Eugenio Coseriu să considere, în multe privințe, „istoria limbii” drept știința privilegiată a limbii — „die privilegierte Wissenschaft von der Sprache”.

Acest punct de vedere poate fi reținut de istoricul limbii în general (deci și de cel care studiază capitolul special al limbii literare): cercetătorul trebuie să aibă în permanență în vedere elementele consolidate, ratificate prin tradiție, dar și ceea ce caracterizează inovația în diverse momente ale evoluției limbii literare. Urmărirea raporturilor dintre tradiție și inovație reprezintă un alt obiectiv al istoricului limbii literare.

9. Dar delimitarea conceptului de „istorie a limbii literare” mai impune câteva precizări. Acestea au apărut îndeosebi cu prilejul punerii în discuție, într-o fasciculă din *Le français moderne*, a monumentalei lucrări *Histoire de la langue française*, inițiată de Ferdinand Brunot (zece tomuri, în 18 volume; al XI-lea tom, postum, în 2 volume)²¹, și continuată de Charles Bruneau (tomurile al XII-lea — al XIII-lea; a doua parte a tomului al XIII-lea, neterminată de Charles Bruneau, a fost publicată de Maurice Piron). Atât prezentatoarea volumului, Françoise Helgorsky, autoare a unuia dintre articole (*Les méthodes en histoire de la langue française. Évolution et stagnation*), cât și ceilalți colaboratori ai acestui număr, îndeosebi G. Antoine (*L'histoire de la langue. Problèmes et méthodes*, p. 145—168), discută distincția dintre „lingvistica istorică” și „istoria limbii”²².

Acest „distinguo” are la bază un articol mai vechi al lui Yakov Malkiel²³. Este vorba, după cum subliniază Françoise Helgorsky, despre o distincție pragmatică, despre două puncte de vedere asupra limbii: lingvistica istorică nu ia în discuție decît faptele lingvistice; ea urmărește în special sistemul limbii, modul său de funcționare, evoluția sa, mecanismele schimbărilor lingvistice; istoria limbii leagă aspectele extralingvistice de cele lingvistice și cercetează limba în întregul ei, ca fenomen colectiv, adică evoluția „internă”, dar și răspîndirea schimbărilor, descrierea normelor și a modului de folosire a limbii, istoria instituțiilor și a grupurilor sociale²⁴.

G. Antoine critică perspectiva tomurilor elaborate de Ch. Bruneau (tomul al XII-lea, *Époque romantique* și tomul al XIII-lea, *Époque réaliste*), care restrîng domeniul istoriei limbii, se ocupă numai cu aspectul ei „cult”;

²¹ Vezi *Autour de l'histoire de la langue française de Ferdinand Brunot*, în *Le français moderne*, 49^{ème} année, avril 1981, nr. 2.

²² O confuzie a celor doi termeni apare și în unele lucrări românești; vezi, de exemplu, Florica Dimitrescu et alii, *Istoria limbii române*, București, 1978 (lucrarea nu este în nici un caz o „istorie a limbii”, ci de fapt o „gramatică istorică”, în sensul tradițional, adică reunește capitole de morfologie și sintaxă, la care se adaugă fonetica, cu unele noțiuni de lexicologie istorică).

²³ Yakov Malkiel, *Language History and Historical Linguistics*, în *Romance Philology*, tom 7 (1953—1954), p. 65—76.

²⁴ Cf. Françoise Helgorsky, art. cit., în *Le français moderne*, 1981, nr. 2, p. 97—98. Cf., pentru structura unei „istorii a limbii literare”, observațiile lui I. Gheție (*Introducere în studiul limbii române literare*, București, 1982), după care evoluția limbii literare s-ar reduce, în esență, „la istoria constituirii normelor și stilurilor literare [...] istoria limbii literare va trebui să fie o istorie internă”, insistînd, așadar, asupra propriei evoluții, desigur „fără a neglija istoria externă...” (p. 176). Vezi și alt punct de vedere, la N. A. Meșterskij, *Istoriia russkogo literaturnogo jazyka*, Leningrad, 1981, pentru care conținutul istoriei limbii literare ruse ar consta în prezentarea „istoriei externe a limbii” („o raskrytii vnešnej istorii jazyka”), în opoziție cu istoria internă, care face obiectul cursurilor de gramatică istorică, fonetică și lexicologie a limbii ruse (p. 12).

este vorba, de fapt, despre „o serie de monografii stilistice“ (p. 145) ²⁵. Precizările pe care le aduce autorul pot fi, în general, reținute. Cercetătorul istoriei limbii (deci și cel al istoriei limbii literare) trebuie să țină seama de ambele puncte de vedere, în funcție de domeniul supus cercetării, și anume: punctul de vedere „socioistoric“ — afirmă G. Antoine — va avea prioritate în domeniul semantic și lexical, iar cel „lingvistic“, în tratarea sistemului fonologic, morfologic și sintactic al limbii. Autorul ne oferă o modalitate de rezolvare a problemei rolului a ceea ce unii lingviști (de exemplu, F. Brunot) numesc factorii interni („lingvistici“) și factorii externi („extralingvistici“) în viața limbii, a rolului pe care aceștia îl au în evoluția ei. Este o rezolvare mai suplă, dar și oarecum simplistă, deoarece dezvoltarea limbii este mult mai complexă și presupune, adesea, între factorii explicativi, interferența istoriei interne cu istoria externă. În tot cazul, punerea pe primul plan — în prezentarea evoluției limbii literare — a factorilor extralingvistici ar implica în mai mare măsură luarea în considerare a aspectelor sociolingvistice (și psiholingvistice), deci referirea la cei care utilizează limba literară, la purtătorii ei ²⁶.

Sînt interesante, în legătură cu această problemă, precizările din recenta lucrare a lui A. I. Gorșkov, *Teoretičeskie osnovy istorii russkogo literaturnogo jazyka*, Moscova, 1983 ²⁷. Autorul, pornind de la concepția lui G. Vinokur, distinge, pe de o parte, problema *structurii lingvistice*, pe de altă parte, problema *uzului limbii*. Modul în care este folosită limba literară de vorbitorii ei (plan funcțional, orientare sociolingvistică) este fundamental, după A. I. Gorșkov, pentru istoricul limbii literare: „Astfel, în istoria limbii ruse literare, ca plan dominant al cercetării, s-a conturat clar un plan funcțional, planul folosirii [= uzului] limbii. În conformitate cu aceasta, istoria limbii ruse literare s-a dezvoltat ca ramură a lingvisticii de orientare sociolingvistică explicit exprimată și, în același timp, nu a rupt legătura cu « intralingvistica » [= lingvistica internă], în măsura în care avea drept scop examinarea faptelor lingvistice concrete“ (p. 76).

10. Care este locul limbii scriitorilor în cadrul istoriei limbii literare? Problema raportului dintre „limba literară“ și „limba textelor artistice“ a fost dezbătută ²⁸ în anii '50. Literatura artistică fiind unul dintre aspectele

²⁵ Obiecția ar fi valabilă, într-o anumită măsură, și pentru volumul Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare. De la origini pînă în secolul al XIX-lea*, ediția a II-a, București, 1971; este drept că, fiind vorba de un compendiu (manual), autorii au avut, din anumite rațiuni pedagogice, obligația de a respecta prevederile unei programe analitice de învățămînt. Întrebarea este — și așa răspunde afirmativ — dacă este necesar să se facă o distincție (de exemplu, ca pentru gramatică), între perspectiva pedagogică (necesitățile de predare în învățămînt, în care prezentarea fiecărui autor se încheie cu o caracterizare a limbii și stilului operelor sale) și perspectiva strict științifică a cercetătorului.

²⁶ Acesta este dezideratul exprimat de Werner Besch, *Schriftsprache und Landschaftsprachen im Deutschen. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom 16—19. Jahrhundert*, în *Rheinische Vierteljahrsblätter*, Bonn, 43, 1979, p. 323, care subliniază necesitatea completării istoriei limbii cu rezultatele obținute și din acest punct de vedere, spre a ajunge la „un tablou general adecvat al realității istorice lingvistice“ („ein adäquates Gesamtbild sprachgeschichtlicher Wirklichkeit“).

²⁷ Vezi, în special, capitolul *Predmet i principy postroenija istorii russkogo literaturnogo jazyka* („Obiectul și principiile elaborării istoriei limbii ruse literare“), p. 70 și urm.

²⁸ Vezi, de exemplu, V. V. Vinogradov, *Problema istoričeskogo vzaimodejstviija literaturnogo jazyka i jazyka xudožestvennoj literatury*, în *Voprosy jazykoznanija*, 1955, nr. 4, p. 3—34. Pentru dezbaterile în lingvistica românească, cf. p. 9, nota 3.



literaturii în sensul larg al cuvintului, iar limba textelor beletristice — o varietate a limbii literare, este evident că ea intră în domeniul istoriei limbii literare. Pe de o parte, sfera limbii textelor artistice este mai limitată în raport cu limba literară, ca parte față de întreg, iar, pe de altă parte, ea este mai largă, dat fiind că poate cuprinde alături elemente din alte stiluri (științific, publicistic, administrativ), cât și elemente „neliterare” ale altor varietăți ale limbii (regionalisme, forme familiare, de argou etc.). Aceasta ar putea constitui una dintre trăsăturile specifice ale stilului beletristic, în opoziție cu celelalte stiluri funcționale ale limbii literare. Întrebarea este dacă o istorie a limbii literare trebuie să aibă în vedere numai elementele de sistem al limbii sau să urmărească și modul în care se perfecționează mijloacele expresive ale limbii (și nu numai prin limba textelor artistice). Unii cercetători înclină ca astfel de probleme (cum ar fi cele de poetică sau semantică literară) să revină „stilisticii literare”²⁹. Sintem convinși că urmărirea modului în care se perfecționează mijloacele expresive ale limbii (nu numai cele normative) face obiectul „istoriei limbii literare”.

Raportul dintre limba epocii și realizarea lingvistică și stilistică a unei creații artistice este fundamental pentru istoricul limbii literare. În primul caz este vorba — așa cum a arătat Giacomo Devoto³⁰ — de „*lingua come istituto*” (de „limba ca instituție”), deci de o categorie colectivă, de un sistem de norme obligatorii. În cel de al doilea caz, avem a face cu un alt aspect, cu „*lingua individuale*” — în terminologia, discutabilă, a aceluiași învățat — adică cu un mod de exprimare individual, care presupune posibilitatea unei alegeri între anumite forme de exprimare, în limitele sistemului colectiv stabilit („*lingua come istituto*”).

În funcție de epocă și de bogăția documentării, istoria lingvistică se bazează uneori pe evoluția raporturilor obligatorii, alteori, pe succesiunea alegerilor stilistice („*scelte stilistiche*”) prevalente. De aceea, după părerea lui G. Devoto, nu există o istorie a raporturilor lingvistice obligatorii și alta a alegerilor stilistice³¹.

Ponderea elementelor de limbă și stil ale operei unui scriitor într-o cercetare este în funcție de obiectivul pe care și-l propune cercetătorul: precizarea trăsăturilor limbii literare dintr-o epocă, cu sublinierea elementelor tradiționale și inovatoare, sau definirea trăsăturilor specifice, individualizatoare, ale limbii și stilului scriitorului. Dar și aici, compararea elementelor pentru stabilirea unor afinități sau filiații³², precizarea modului în care se răspindesc anumite mode (sau modele) lingvistice și stilistice se cuvine să fie urmărite, fiind importante, în anumite perioade ale dezvoltării istorice a limbii literare.

²⁹ Cf. I. Gheție, *Introducere în studiul limbii literare*, București, 1982, p. 5. G. O. Vinokur, unul dintre cercetătorii de seamă ai istoriei limbii literare ruse, definea istoria limbii literare ca „o stilistică istorică”, *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*, Moscova, 1959, p. 224.

³⁰ Cf. G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, ediția a II-a, Firenze, 1954, p. 7; cf. idem, *Studi di stilistica*, Firenze, 1950, p. 7 și urm.

³¹ G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, ediția a II-a, Firenze, 1954.

³² Istoria limbii literare nu urmărește punerea pe primul plan a particularităților folosirii limbii într-un context concret, ci „evidențierea unor particularități tipice care permit să se grupeze textele și să se descrie varietățile limbii literare”, cf. A. I. Gorșkov, *op. cit.*, p. 77.

Așadar, deosebirile dintre „istoria limbii literare“ și „istoria limbii literaturii artistice“ constau „nu atât în «materialul lingvistic» și în nivelurile de cercetare, cât în direcțiile și scopurile cercetării”³³.

11. În sfârșit, subliniem încă un aspect, legat nu atât de cercetarea istoriei limbii literare, cât de predarea ei ca materie de învățămînt. În procesul de predare, elementele de istorie a limbii literare au nu numai o funcție instructivă, fiind o sinteză a cunoștințelor de lingvistică și literatură raportate la anumite texte, ci și una *educativă*, în sensul că urmărirea modului de dezvoltare a limbii române literare permite precizarea rolului pe care l-a avut această formă de manifestare a limbii în procesul de afirmare și realizare a unității naționale. Profesorul va insista, în predare, asupra acestui aspect, arătînd în ce măsură atitudinea diverșilor oameni de cultură față de problemele perfecționării limbii literare contribuie la afirmarea unității românilor de pretutindeni.

12. Ne-am oprit, în cele de mai sus, la discutarea citorva dintre trăsăturile caracteristice ale istoriei limbii literare, care pun variate și complexe probleme cercetătorului. Se știe, în legătură cu studiile în acest domeniu, că mai există divergențe și încă numeroase „pete albe”; cercetările viitoare vor contribui la lămurirea lor, aducînd alte precizări teoretice și completînd lacunele informației.

³³ Cf. A. I. Gorșkov, *O predmete istorii russkogo literaturnogo jazyka*, în *Voprosy jazykoznanija*, 1978, 6, p. 13.

Lingvistica modernă definește limba drept un cod sau, mai exact, un ansamblu de coduri („a set of cods“¹), folosite spre a transmite o anumită cantitate de informație în relațiile dintre oameni. Fiecare dintre aceste coduri reprezintă un sistem, iar numitorul lor comun constituie „diasistemul“ limbii.

Transmiterea informației cu ajutorul limbii — comunicarea — se poate realiza fie pe cale orală, fie pe cale scrisă. Acestor două modalități de comunicare le corespund două sisteme coexistente², analogice, ale aceluiași idiom național, dintre care unul se manifestă sonor, printr-o secvență de foneme — limba vorbită (engl. *Spoken language*, germ. *gesprochene Rede*, rus. *ustnaja reči*), iar celălalt grafic, printr-o secvență de grafeme (tipărite sau scrise de mână) — limba scrisă. Omul cult dispune de acest gen de diglosie³ și, în funcție de diverse împrejurări, operează cu cele două sisteme care corespund unul celuilalt, fără însă a coincide⁴.

În unele limbi, opoziția dintre cele două forme de comunicare este mai mare decât în altele. În franceză sau în greacă, de exemplu, deosebirea dintre limba scrisă și limba vorbită sînt considerabile; în alte limbi ca, de exemplu, în română, deși aceste divergențe nu apar atît de profunde, ele sînt totuși destul de marcate și se manifestă nu numai prin utilizarea unor elemente lexicale specifice, ci și prin folosirea unor forme și construcții gramaticale deosebite.

Fiecare dintre aceste două forme își are justificarea sa funcțională⁵ în colectivitatea respectivă. Limba vorbită se realizează în primul rînd în

¹ B. Malmberg, *Structural Linguistics and Human Communication*, Berlin-Göttingen, Heidelberg, 1963, p. 178.

² Cf. J. Váček, *Zum Problem der geschriebene Sprache*, în *A Prague School Reader in Linguistics*, compiled by Josef Váček, Bloomington, 1964: „Es wird zunächst unbedingt notwendig sein « die geschriebene Sprache » (*la langue écrite*) und « die gesprochene Sprache » (*la langue parlée*) als zwei besondere Normensysteme zu unterscheiden“, p. 448 („Întîi de toate va fi neapărat necesar să deosebim « limba scrisă » (*la langue écrite*) și « limba vorbită » (*la langue parlée*) ca două sisteme normate deosebite“).

³ „Cette sorte de diglosie ne se manifeste pas seulement par l'emploi de vocabulaires différents, mais aussi par l'utilisation de formes grammaticales différentes et même par une prononciation différente“, Aurélien Sauvageot, *Les procédés expressifs du français contemporain*, Paris, 1957, p. 215 („Acest fel de diglosie nu se manifestă numai prin întrebuintarea de vocabulare diferite, ci, de asemenea, și prin utilizarea unor forme gramaticale deosebite și chiar printr-o pronunțare diferită“).

⁴ În principiu se pretinde că există o corespondență consecventă între secvența sonoră și secvența grafică respectivă.

⁵ Cf. Josef Váček, *Brno Studies in English*, vol. I, 1959, p. 7.

conversația familiară; în scris, este folosită cu precădere limba literară, care reprezintă un adevărat vehicul al necesităților dezvoltării unei culturi superioare în cadrul unei comunități. Datorită scrierii, valorile culturii s-au putut conserva, iar limba a putut să fie transferată din dimensiunea timpului în dimensiunea spațiului⁶.

Distincția dintre limba vorbită (exprimare orală) și limba scrisă (exprimare scrisă) nu trebuie pusă însă pe același plan cu deosebirea dintre limba conversației curente (engl. *Colloquial speech*, germ. *Umgangssprache*, rus. *razgovornaja reči*) și limba literară. În română, de exemplu, expresii ca: *a-i sări țifna* (sau *muștarul*) = „a se supăra“ ori *a da ortul popii* = „a deceda“ pot apărea și în limba scrisă, deși ele aparțin limbii familiare, a conversației curente. În limba scrisă pot fi utilizate elemente ale limbii vorbite, ca în acest pasaj dintr-o scrisoare a lui I. L. Caragiale către Paul Zarifopol:

„Îți trimit *Convorbirile* lui Mihalache [Dragomirescu]: s-a certat cu Maiorescu și a deschis prăvălie pe seamă. Vezi și d-ta marfa. Despre scena divorțului lui Mihalache de Maior, am interesante detalii de la Barbu [Delavrancea], pe care l-am întâlnit la Viena. Ți le voi spune la vreme.

În Viena am pățimit frig de 23° sub 0, așa că am stat închisi toată ziua și seara în birt. M-ai priceput? Rezultatul — foarte convenabil — nimic regretabil...“ (I. L. Caragiale, *Opere*, VII, *Correspondență*, București, 1942, p. 59—60).

Dar pe lângă elemente ale sintaxei și vocabularului limbii vorbite, în limba scrisă pot fi notate și elemente ale formei sonore a exprimării. Procedeul apare la autorii care urmăresc să atingă realismul expresiei orale și care notează fonetic pronunțarea diverselor personaje. Astfel, I. L. Caragiale suprimă uneori o vocală ori o silabă (*c-ești copil!* = „ce ești copil!“; *Bi'jar...* *pă'ria lu' nea Iancu!* = „Birjar... pălăria lui nea Iancu!“; *eș'du'ce, 'ne Iancule!* = „ești dulce, nene Iancule!“) sau notează înlănțuirea silabică în interiorul unui grup ritmic, definit printr-o unitate conceptuală (*cupeu de servici, c'vas'zică sepa'at!* = „cupeu de servici, care va să zică separat!“).

Procedeul dobindește însă o întinsă utilizare la unii autori moderni, ca de exemplu în romanul de mare succes al lui Raymond Quéneau, *Zazie dans le métro*, unde autorul transcrie trăsăturile fonetismului popular francez, în special al celui parizian (*stapprès-midi* = „cet après midi“; *vzêtes* = „vous êtes“; *skeutadittaleur* = „ce que tu as dit tout à l'heure“ etc.⁷. Efectele sînt cu atît mai izbitoare cu cît „ortografia fonetică“ („*l'ortographe fonétique*“) a autorului se opune ortografiei arhaice, tradiționale, a francezei literare.

Exprimarea orală poate avea, la rîndul ei, un caracter savant, livresc. Într-un discurs sau într-o prelegere, deși se comunică un anumit conținut pe cale orală, totuși procedeele de exprimare sînt cele specifice limbii scrise. Alegerea lor este determinată de anumite împrejurări, în special de prezența unui anumit auditoriu, care impune o selectare mai atentă a mijloacelor

⁶ „Die Schrift hat die Sprache von der Dimension der Zeit in die Dimension des Raumes überführt“, Walter Henzen, *Schriftsprache und Mundarten*, 2 Aufl., Bern, 1954, p. 40 („Scrierea a transferat limba din dimensiunea timpului în cea a spațiului“).

⁷ Vezi interesantul articol al lui P. Léon, *Phonétisme, graphisme et zazisme*, în *Études de linguistique appliquée*, I (Faculté des lettres et des sciences humaines. Université de Besançon), p. 70—84.

de exprimare lingvistică⁸; de pildă, textul de mai jos, împrumutat din discursul de recepție la Academie al lui Barbu Ștefănescu Delavrancea și în care regăsim unele ecouri din ideile estetice ale lui Lessing:

„Poezia, ca și muzica, se desfășoară în timp, în deosebire de artele plastice care se înfățișează în spațiu... Poezia este exprimarea artistică a unei acțiuni, fie acțiune obiectivă, fie acțiune subiectivă. Acțiunea, în primul rînd, se arată prin verbe. Și este știut că omul care a fost martor la un eveniment oarecare poate uita numele și vîrsta personajelor, înfățișarea lor, data întîmplării, poate chiar să le schimbe rolurile îndeplinite, dar ceea ce îi rămîne adine însemnat în amintirea lui este acțiunea petrecută, care constituie evenimentul în sine. Și cel mai însemnat mijloc mnemotehnic al poeziei populare stă în reducerea ei la esențialul acțiunii, la verb...“ (Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, în vol. *Discursuri de recepțiune*, XI, Academia Română, 1913, p. 11).

Omul cult poate să vorbească, în anumite împrejurări, așa cum scrie; sint unii care vorbesc chiar mai bine decît scriu. În general, însă, nu scriem cum vorbim. Limba scrisă — s-a arătat — nu este și nici nu poate fi identică cu limba vorbită, iar deosebirea dintre aspectul vorbit și cel scris al limbii nu ține atît de caracterul familiar sau literar al exprimării, cît mai ales de utilizarea unor mijloace și procedee specifice în vederea comunicării unui anumit conținut. Limba vorbită este folosită, în primul rînd, în dialog. Jocul adresării și al replicii în dialog⁹ presupune reacții rapide și imediate din partea interlocutorilor, de unde adesea o anumită imperfecțiune a exprimării ideii, care se corectează prin aproximație și retușări succesive.

În exprimarea de tip oral, apar, de asemenea, elemente accesorii, dar totuși importante, ale comunicării (întonarea, pauzele, accentul, intensitatea, debitul verbal). Reflectarea, în limba scrisă, a elementelor de mai sus, pe care le-am putea denumi — cu un cuvînt (după modelul altor termeni consacrați): *fonem*, *morfem*, *semantem* și, în ultimul timp, *stilem*¹⁰ — *prozodeme*¹¹ este limitată.

⁸ „... quand l'interlocuteur fait place à un public, intervient un autre facteur: l'espèce de déférence et de respect humain qu'impose le nombre; à mesure que diminue l'intimité, augmente le scrupule: scrupule d'être bien jugé, de recueillir l'applaudissement ou du moins l'assentiment des regards et des attitudes; d'où l'intervention du souci esthétique, qui rapproche une fois de plus la langue parlée de la langue écrite“, J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, 1949, p. 167 („... cînd interlocutorul se adresează unui public, intervine un alt factor: un fel de deferență și de respect uman pe care îl impune numărul; pe măsură ce intimitatea scade, crește scrupulul: scrupulul de a fi apreciat bine, de a culege aplauze sau cel puțin asentimentul privirilor și al atitudinilor; de unde intervenția unei preocupări estetice, care apropie o dată mai mult limba vorbită de cea scrisă“).

⁹ În legătură cu formele în care se realizează dialogul („Bauformen des Gesprächs“), vezi pertinentele observații ale lui Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, p. 214 și urm. și în special p. 240: „Wir müssen uns vielmehr der Ursituation menschlicher Wechselrede erinnern, des Spiels von Anwurf und Widerspruch, erneutem Anwurf, modifiziertem Widerspruch, und schliesslicher Vereinigung auf einem oder Verschanzung hinter zwei unvereinbaren Standpunkten“ („Trebuie să ne amintim mai degrabă de situația inițială a dialogului uman, de jocul dintre adresare și replică, din nou adresare, replică modificată și, în sfîrșit, punere de acord asupra unui punct de vedere comun sau ocupare de poziții pe două puncte de vedere ireconciliabile“).

¹⁰ După cel de al VIII-lea Congres internațional de lingvistică romanică, Florența, 1956.

¹¹ Zenon Klemensiewicz, *W kręgu języka literackiego i artystycznego* (Despre limba literară și cea artistică), Warszawa, 1961, p. 118.

La acestea se adaugă mimica și gesticulația (care adesea explică și suplinesc vorbirea) și, în plus, așa-numiții indici situaționali (*aici / acolo, acesta / acela, azi / mâine / ieri, aproape / departe* etc.) cu un rol deosebit de important în limba vorbită și care nu dobîndesc o semnificație precisă decît într-un anumit context într-o situație determinată.

Condițiile de folosire a limbii scrise se deosebesc esențial de acelea ale limbii vorbite. Textul scris este, de obicei, rodul unei mai îndelungate elaborări conștiente; cel care scrie, sub imperiul responsabilității cuvîntului care rămîne scris (*scripta manent!*), reflectează și își alege mijloacele de exprimare; el are posibilitatea de a reveni asupra textului scris, spre a-l corecta și a-l perfecționa — așa cum au procedat și procedează marii maeștri ai cuvîntului. De asemenea, pentru a reține atenția cititorului și a suplini insuficiența textului scris față de nepuizabilele resurse ale limbii vorbite, un autor poate recurge la un întreg arsenal de artificii literare, capabile să releve conținutul comunicativ și mai ales emoțional-expresiv al textului.

Raporturile dintre limba vorbită și limba scrisă nu au fost aceleași în diverse epoci ale istoriei limbii. Ținînd seama de interacțiunea care există între cele două modalități de exprimare, dar și de deosebirile esențiale dintre ele, s-a pus adesea întrebarea dacă e bine să scriem cum vorbim, adică exprimarea orală să devină un etalon al exprimării scrise, dacă e necesar să facem efortul de a vorbi așa cum scriem sau, în sfîrșit, dacă trebuie să vorbim și să scriem în mod diferit, ceea ce ar însemna, în fond, să ridicăm la rang de dogmă divorțul dintre limba scrisă și limba vorbită.

La aceste întrebări s-au dat răspunsuri contradictorii. „*Ceux qui écrivent comme ils parlent*” — afirma Buffon în *Discours à l'Académie française* — „*quoiqu'ils parlent très bien, écrivent mal*” („Cei care scriu cum vorbesc, deși vorbesc foarte bine, scriu rău”); deviza lui Lessing era contrară: „*Schreibe, wie du redest, so schreibst du schön*” („Scrie cum vorbești, astfel scrii tu frumos”; *An Dorothea Salome Lessing*), recomandare pe care o regăsim la Sainte-Beuve (*Cahiers*): „*il faut écrire le plus possible comme on parle et ne pas trop parler comme on écrit*”¹² („Trebuie să scriem cît este mai cu puțință cum vorbim și să nu vorbim prea mult cum scriem”).

Mihai Eminescu a elogiât pe Ion Heliade Rădulescu (din perioada anterioară alunecării pe panta exagerării italianizante), pentru că acesta „scria cum se vorbește; viul grai a fost dascălul lui de stil” (*Timpul*, 21 nov. 1881). Afirmatie perfect valabilă, dacă ne gîndim, bunăoară, la spirituala causerie

¹² În corespondența sa către Louise Colet (*Correspondance*, II, 132), Flaubert precizează, într-o manieră definitivă, poziția pe care trebuie să o ia un autor în rezolvarea acestei dileme: „Ce que j'écris présentement [*Madame Bovary*] risque d'être du Paul de Cock si je n'y mets une forme profondément littéraire; mais comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit? Il le faut pourtant, il le faut. Puis, quand je vais être quitte de cette scène d'auberge, je vais tomber dans un amour platonique déjà ressassé par tout le monde, et si j'ôte de la trivialité j'ôterai de l'ampleur”, cf. Maurice Schöne, *La langue de Flaubert. À propos de la „Correspondance”. Langue écrite et langue parlée*, Paris, p. 69 („Ceea ce scriu acum [*Madame Bovary*] riscă să fie în genul Paul de Cock, dacă nu introduc [în text] o formă profund literară; dar cum să scrii un dialog trivial care să fie bine scris? Totuși trebuie, este necesar. Apoi, cînd voi termina scena aceasta de han, voi cădea într-un amor platonice pentru toată lumea și, dacă elimin trivialitatea, voi lăsa deoparte amploarea”).

din prefața la celebra *Gramatică românească* (1828), unde autorul preconizează sănătoasa idee a reducerii literelor alfabetului chirilic:

„Ei! dar ce fel de carte e asta?!!! uite-te, minune!!! aci lipsesc o grămadă de slove!ăștia vor să ne lase săraci! [...] Vedeți lucruri copilărești! vedeți eresuri! vedeți nesocotinți! toată lumea se silește din ce mai are să mai adaoge și să se mai îmbogățească, dar ei! ia uitați-vă că și din ce mai avem vor să mai lepede!... Ait! s-a stricat!! s-aaa-duus¹³ acum și limba!! ei au lepădat și ocsiile!¹⁴ și psilii!¹⁵ și! și dasia!!!¹⁶ o, drăguțele, ca de ele de nimic nu-mi pare așa de rău, că par-că era niște floricele! oamenilor fără gust, fără leac de ortografie!” (I. Heliade Rădulescu, *Opere*, II, București, 1943, p. 185).

Dezvăluind unele aspecte ale procesului de creație în romanul *Un om între oameni*, Camil Petrescu — pentru care problemele limbii au constituit adesea obiect de reflecție — își preciza astfel punctul de vedere asupra raportului dintre limba vorbită și cea scrisă:

„Cartea *Un om între oameni* a fost cu puțință numai fiindcă se bizuie pe o anume concepție a limbii în literatură și în viața socială. Eu socot că este un decalaj între limba vorbită și cea scrisă, nu numai cu privire la limba literară și cea vorbită în general, așa cum se știe, ci că acest decalaj este real chiar la același individ, între eul care scrie și eul care vorbește. Și ceea ce e mai caracteristic punctului meu de vedere este că limba vorbită și nu cea scrisă este limba operei de artă.” (Camil Petrescu, *Cum am scris romanul „Un om între oameni”*, în *Contemporanul*, 16 aprilie 1954).

Merită să reținem, din pasajul de mai sus, mai întâi, sublinierea deosebirii existente, în general, între limba vorbită și cea scrisă, în al doilea rând, precizarea referitoare la limba vorbită, proclamată element de bază, predilect, al expresiei în creația beletristică. Această precizare este deosebit de importantă pentru definirea concepției proprii romancierului Camil Petrescu; ea trebuie însă retușată în ceea ce privește generalitatea aplicării ei.

În realitate, arta literară este mult mai complexă și se împacă anevoie cu o rețetă simplă: în realizarea lingvistică și stilistică a unei opere beletristice există o singură formulă, condiționată de *s u p u n e r e a l a o b i e c t*, și care spune tot: „stilul potrivit” — pentru a folosi fericita expresie a lui I. L. Caragiale — „... singurul care se poate numi stil” (I. L. Caragiale, *Opere*, III, *Reminiscențe și notițe critice*, București, 1932, p. 66).

Proza românească cunoaște atât excepționali valorificatori ai elementelor de limbă vorbită (de exemplu, un Ion Creangă, un I. L. Caragiale sau Mihail Sadoveanu), cât și mari maeștri (de exemplu, Tudor Arghezi¹⁷ sau G. Căli-

¹³ De remarcă grafia insolită, care notează lungimea anumitor vocale.

¹⁴ Accentele grafice.

¹⁵ Spiritele line.

¹⁶ Spiritele aspre.

¹⁷ „Prin această însușire a stilului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi” (Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1941, p. 275).

nescu) care au obținut efecte remarcabile prin utilizarea procedeeleor limbii scrise și a căror operă reprezintă o realizare strălucită a stilului scriptic.

Această dualitate a direcțiilor de dezvoltare a prozei moderne românești își are precursorii încă din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Folosirea procedeeleor expunerii orale și valorificarea artistică a elementelor vorbirii populare constituie trăsătura distinctivă a limbii lui Ion Neculce, în opoziție, totodată, cu proza savantă și livrescă a unui Miron Costin sau Dimitrie Cantemir.

Dacă parcurgem literatura noastră, constatăm că notarea limbii vorbite în creația literară cîștigă teren în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: procedeul notării graiului viu este o caracteristică a artei realiste, iar impresia veridicității în operele care aparțin realismului se datorește și consemnării particularităților limbii vorbite. Marii clasici evită să se limiteze la resursele exprimării literare propriu-zise și se inspiră, din ce în ce mai mult, din limba vie a epocii, vorbită în diverse grupuri sociale. Limba vorbită e folosită în dialoguri, în comedii, în nuvele și în romane. Ea se impune în creația literară mai ales prin I. L. Caragiale, scriitor al cărui temperament de om de teatru transpare în schițele și în povestirile sale, în felul de a vorbi al oamenilor din diferite medii.

Folosirea elementelor de limbă vorbită în creația artistică conferă stilului caracterul de oralitate. Oralitatea stilului nu rezultă, așa cum s-ar putea crede, din copierea mecanică a limbii vorbite, ci din transpunerea „stilizată”, în textul scriptic, a unor anumite procedee specifice limbii vorbite.

Limba vorbită poate apărea în vorbirea directă a personajelor. Însă pe lângă faptele de limbă vorbită, utilizate în dialogul dintre personaje, scriitorul, spre a remedia insuficiența textului scris, poate face apel la un întreg complex de procedee care impun cititorului să-și reprezinte mental diversele elemente constitutive ale intonației. De exemplu, în stilul lui Mihail Sadoveanu, vorbirea directă apare introdusă sau însoțită de elemente lexicale sau frazeologice (de obicei, epitete cu funcție de atribut, pe lângă substantivele *glas*, *viers*, sau cu funcție de circumstanțial, pe lângă un *verbum declarandi*: „a porunci cu glas gros”, „a răzni cu glas subțire”, „a striga cu glas puternic”, „a spune cu glas amar” etc.), prin care se notează calitatea vocii, precum și întreaga gamă de nuanțe ale emoției vorbitorului¹⁸. Autorul reușește astfel să redea scriptic valențele expresive ale cuvîntului viu; arta de povestitor oral e perfect transpusă în text.

Alături de dialog, procedeul „monologului interior”¹⁹ permite, de asemenea, substituirea elementelor limbii scrise cu elemente de limbă vorbită:

„Ce canalii sînt oamenii, gîndi el. Aglae, soacră-mea, e o vrăjitoare, n-are inimă nici de un gram. Îi moare bărbatul și se tocmește cu doctorul. Și e plină de bani. Iar Olimpia asta stă ca o dobitoacă, nu cere nimic, nu descoperă nimic, o să moară toți și n-o

¹⁸ Cf. B. Cazacu, *Stil oral și actualizare dramatică*, în *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, București, 1960, p. 146 și urm.

¹⁹ Nu insistăm aici asupra distincției utile dintre „monolog” (rezultat al unui gînd cristalizat, formă specifică meditației personajelor din operele clasicismului) și „soliloc” (expresie a unui gînd pe cale de a se elabora, specific prozei moderne); vezi, în acest sens, Marie-Jeanne Durry, *Le monologue intérieur*, în *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Strassbourg, 23–25 avril 1959, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 93.

să-i rămână nici un ac. Mi-am legat viața de o insensibilă. Firește, moare ta-su și Titi se leagănă. Ce idiot!" (G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, București, E.S.P.L.A., p. 235).

Menționăm că, pe lângă dialog și monolog, proza modernă cunoaște însă și procedeele stilului indirect liber, modalitate de a transcrie sentimentele și gândurile personajelor și de a utiliza elementele de limbă vorbită. Grație acestor procedee, termeni familiari, argotici sau regionali apar în exprimarea propriu-zisă a autorului cu scopul de a crea un anumit colorit, de a evoca un anumit mediu sau de a sugera o anumită atmosferă.

În sfârșit, semnalăm o tendință existentă în proza epică modernă, care se caracterizează printr-o îndepărtare de stilul limbii scrise, manifestată prin abandonarea preocupării de a scrie „frumos” și prin sacrificarea elaborării artistice în vederea sublinierii autenticității expresiei:

„Asta însemna că Niculaie să fie bolnav și să stea cu șezutul în sus. Paraschiv parcă era singur. Nu mai așteptă să se așeze toată lumea, rupse ca și tatăl său din mămăligă și rîni cu nădejde în tigaie. În clipa aceea Moromete își pironi privirea asupra lui și așteptă. Paraschiv, hulpav și absent, înghiți dintr-o dată, dar apoi o cumplită stupoare se așternu pe chipul lui și scoase un răcnet.” (Marin Preda, *Moromeții*, București, E.S.P.L.A., p. 332.)

O asemenea tendință, împinsă la exces, riscă să ducă la adoptarea unui stil care, sub pretextul veridicității, al evitării convenției artistice a calofiliei, prin „indiferența” față de cizelarea artistică, poate ajunge la o familiaritate supărătoare, uneori chiar la trivialitate.

Desigur, n-am urmărit să înfățișăm aici decît în linii mari unele aspecte, care ne-au părut mai interesante, ale problemei raporturilor dintre limba vorbită, limba scrisă și modalitățile de realizare a stilului oral în creația beletristică.

IN LEGĂTURĂ CU CONSTITUIREA NORMELOR EXPRIMĂRII LITERARE

În dezvoltarea ei, fiecare limbă trece printr-o serie de stări succesive; schimbările care intervin pot fi explicate prin anumite cauze „interne”, care își au originea în însuși sistemul de funcționare a limbii, în calitatea ei de instrument de comunicare între membrii unei comunități. Dar referirea numai la istoria internă a limbii nu permite înțelegerea integrală a procesului ei complex de evoluție ca fenomen social, limba evoluind în strinsă legătură cu societatea care o vorbește și o scrie. De aici se deduce necesitatea examinării cauzelor „externe” care explică anumite aspecte ale evoluției ei.

Între formele de manifestare ale limbii unui popor, varianta literară, rezultat al unei îndelungate și complexe evoluții, se bucură de un prestigiu deosebit. Acest prestigiu se datorește faptului că ea este depozitarul și, în același timp, vehiculul bunurilor culturale ale întregii comunități.

Șintetizând posibilitățile de exprimare a limbii întregului popor, varianta literară reprezintă un instrument de comunicare desăvârșit prin eforturile succesive ale multor generații de cărturari, caracterizat prin existența unui sistem de norme care-i conferă o anumită unitate și stabilitate.

Constituirea normelor exprimării literare a fost condiționată de întregul proces istoric al dezvoltării limbii, în strinsă legătură cu evoluția societății românești și, în special, cu momentele cele mai importante din istoria culturii și a formării conștiinței naționale.

Conceptul de normă a fost mult discutat în lingvistică. Raporturile dintre sistemul limbii, normă și vorbire au fost precizate — după cum se știe — de E. Coseriu¹. În raport cu actul concret al vorbirii, norma reprezintă primul grad de abstractizare și cuprinde numai ceea ce are un caracter social, eliminând tot ceea ce este ocazional sau individual; față de normă, sistemul reprezintă un grad mai înalt de abstractizare lingvistică, deoarece reține numai elementele comune limbii, care îndeplinesc o funcție distinctivă².

Într-o comunicare despre conceptul de „normă” în lingvistica modernă, Els Oksaar³ arată că, în majoritatea definițiilor date normei lingvistice, se ține seamă de anumite componente spațiale („literar”, în opoziție cu „regional”, „dialectal”), temporale („literar”, în opoziție cu „arhaic”, „ieșit din uz” etc.) și sociale („literar”, în opoziție cu „popular”, „familiar”, „argotic”, „vulgar” etc.). Autoarea subliniază însă că factorii sociali

¹ Eugenio Coseriu, *Sistema, norma y habla*, Montevideo, 1952.

² E. Coseriu, *loc. cit.*, p. 167.

³ *Proceedings of the XI-th Aulla Conference in Sydney, 1967, 1970.*

și aprecierea comunității lingvistice joacă un „rol vital“ în definirea normei (loc. cit., p. 388).

Rezultă că, în determinarea normelor limbii, e necesar să se țină seamă și de mediul social în care este folosită limba: pentru ca un fapt de limbă să fie apreciat drept „corect“, el trebuie să se conformeze anumitor norme care sînt unanim (sau aproape unanim) recunoscute și acceptate de vorbitori. În aceasta constă și semnificația socială a normelor limbii.

Aspectul normativ al limbii literare este evident la toate nivelurile (ortopic, ortografic, gramatical, lexical și stilistic), iar abaterea de la normă sînt semnalate de colectivitate, nu numai prin calificarea lor de către vorbitorul obișnuit, ca „incorectitudini“, dar, mai ales, prin sancționarea lor în școală, în presă, la radio sau la televiziune.

Normele limbii literare sînt categorii istorice; fiind variabile în timp⁴, ele nu trebuie concepute ca realizări statice, ci privite în perspectiva dinamicii istoriei limbii. În alți termeni, normele se constituie în diacronie, iar tratatele academice, gramaticile, dicționarele, îndreptările înregistrează existența lor în sincronie. Schimbările care intervin în dezvoltarea istorică a limbii explică coexistența, în limbă, a unor forme paralele, dintre care, la un moment dat, unele sînt considerate drept „corecte“, iar altele sînt calificate ca „incorecte“ (regionale, familiare, ieșite din uz etc.).

Astfel, de exemplu, în perioada dintre cele două războaie, îndreptările academice recomandau folosirea formei *a ținea*, și nu *a ține* (care exista, de asemenea, în uz); deci verbul era considerat de conjugarea a II-a, deoarece deriva din lat. *tenēre*, de aceeași conjugare. După război, o dată cu introducerea noilor norme ortografice și ortoepice, Academia a omologat forma care se bucura de o mai mare răspindire în limba vorbită (*a ține*), aceasta fiind astăzi recomandată în îndreptare.

În cele ce urmează, ne propunem să ilustrăm unele aspecte ale elaborării normei limbii române, în două momente semnificative ale evoluției sale. Vom recurge la confruntarea unor texte din secolele al XVII-lea și al XIX-lea.

În secolul al XVII-lea, în timpul domniilor lui Vasile Lupu și Matei Basarab, au fost tipărite, în Moldova și Muntenia, două coduri juridice. În 1646, s-a tipărit, la Iași, *Carte românească de învățătură de la Pravile împăra-tești și de alte giudețe* (cunoscută și sub numele de *Pravila lui Vasile Lupu* = Pr. V.L.); acest cod va fi în parte retipărit, în 1652, la Țirgoviște, în *Îndreptarea legii* (denumită și *Pravila lui Matei Basarab* = Pr. M.B.). Prin apariția acestor două texte de legi, limba română a cucerit un nou domeniu, acela al vieții juridice; studiul comparativ al limbii celor două texte (unul apărut în Moldova, celălalt în Muntenia) pune în evidență diferențe semnifi-cative în ceea ce privește particularitățile regionale ale exprimării literare în secolul al XVII-lea.

Pentru a ilustra cu exemple această afirmație, reproducem, pe două coloane (în stînga, textul moldovenesc, în dreapta, cel muntenesc), un scurt fragment: este vorba de o dispoziție care prevede anumite circumstanțe atenuante pentru delictul comis în stare de ebrietate.

⁴ R. Budagov, *Literaturnye jazyki i jazykovye stili*, Moskva, 1967, p. 5.

Carte românească de învâțătură

(Iași, 1646)

Omul cel *bat* de-are *sudui*, de-are *huli*, de-are *face* și *giurămînt* *minciunos*, și de-are *strica* și *pacea*, ce va fi făcut cu *vrăjmașul său*, deapănurea șovăiește și scapă și *să* ceartă tot mai puțin, după voia *giudețului*; și mai vrătos vinul, ce va fi băut, *vădzîndu-l* limpede și frumos la față, și moale și dulce la gustare, de-are fi și înțelept neștine, tot *să* amăgiaște, părăndu-i că nu *să* va îmbăta.

Îndreptarea legii

(Tîrgoviște, 1652)

Omul cel *beat*, de-ar *înjura*, de-ar *huli*, de-ar *face* și *jurămînt* *mincinos*, și de-ar *strica* și *pacea* ce va fi făcut cu *vrăjmașul lui*, acela deapănurea șovăiaște și scapă și *se* ceartă tot mai puțin, după voia *judecătorului*; și mai vltos, vinul ce va fi băut, *văzîndu-l* limpede și frumos la față, și moale și dulce la gustare, de-ar fi și înțelept neștine, tot *se înșală* că-i pare că nu *se* va îmbăta.

Versiunea moldovenească prezintă, în general, trăsături fonetice și morfologice arhaice sau regionale.

Fonetica:

- reducerea diftongului *ea* la *a* după o labială, particularitate specifică subdialectului moldovenesc (*bat*, Pr. V. L./ *beat*, Pr. M. B.);
- păstrarea diftongului *iu* în textul moldovenesc și reducerea lui la *i*, în textul muntenesc (*minciunos*, Pr. V. L./ *mincinos*, Pr. M. B.);
- trecerea lui *e* la *ă* sub influența lui *s*, trăsătură specifică a subdialectului moldovenesc (*să*, Pr. V. L./ *se*, Pr. M. B.);
- păstrarea lui *ġ* în textul moldovenesc, în comparație cu fonetismul evoluat *j* al textului muntenesc (*giurămînt*, Pr. V. L./ *jurămînt*, Pr. M. B.);
- păstrarea lui *dz* în textul moldovenesc, față de fonetismul evoluat *z*, în textul muntenesc (*vădzîndu-l*, Pr. V. L./ *văzîndu-l*, Pr. M. B.).

Morfologie și sintaxă:

- auxiliarul folosit la formarea persoanei a III-a singular și plural, la condiționalul prezent, prezintă forme mai arhaice în textul moldovenesc („Omul cel *bat* de-are *sudui*, de-are *huli*, de-are *face* și *giurămînt*“..., Pr. V. L./ „...de-ar *înjura*, de-ar *huli*, de-ar *face* și *jurămînt*“..., Pr. M. B.);
- întrebuințarea formelor adjectivale (și, respectiv, pronominale) de persoana a III-a; în textul muntenesc se folosește forma pronumelui personal cu valoare posesivă, acolo unde, în textul moldovenesc, apare forma corespunzătoare a adjectivului posesiv („... *pacea* ce va fi făcut cu *vrăjmașul său*, Pr. V. L./ „... *pacea* ce va fi făcut cu *vrăjmașul lui*, Pr. M. B.).

Lexic:

- se constată unele diferențe de vocabular între limba folosită în Moldova și cea folosită în Muntenia; unii termeni din textul moldovenesc, care nu circulau în Muntenia, sînt înlocuiți cu termeni specifici subdialectului munte-nesc („Omul cel *bat* de-are *sudui*“, Pr. V. L./ „Omul cel *beat* de-ar *înjura*“, Pr. M. B.; „după voia *giudețului*“, Pr. V. L./ „după voia *judecătorului*“, Pr. M. B.; *se amăgiaște*, Pr. V. L./ *se înșală*, Pr. M. B.).

Atît diferențele lexicale, cit și cele fonetice și gramaticale demonstrează că normele unice ale limbii literare în secolul al XVII-lea nu erau încă fixate.

Remanierile la care a fost supus textul moldovenesc în Muntenia sînt semnificative, cu atît mai mult, cu cît formele din textul muntenesc sînt, în general, cele care se vor impune în cursul evoluției ulterioare a limbii literare ⁵.

Pentru a înțelege cum au fost eliminate, în cursul istoriei limbii, anumite fonetisme socotite drept „regionale” și cum s-au consolidat altele, considerate drept „literare”, este interesant să urmărim evoluția modului de a serie al unor autori moldoveni din secolul al XIX-lea, ca și remanierile pe care aceștia le-au efectuat în textul operelor lor.

De fapt, procesul de „muntenizare” a limbii literare din Moldova începe încă din secolul al XVII-lea, la cărturari ca Varlaam; limba *Cazaniei* lui Varlaam prezintă o serie de particularități specifice subdialectului moldovenesc, dar în ea apar și influențe muntenesti, de exemplu, fonetisme în *ii*: *pîine* (față de mold. *pîne*), generalizate, prin analogie, și la cuvinte ca *tătine*, față de *tătine*, *giupîneasă*, față de *giupîneasă* etc.

La începutul secolului al XIX-lea, dezbaterile problemelor referitoare la dezvoltarea culturii și a limbii naționale capătă o deosebită amploare ⁶. În cunoscuta *Scrisoare către mitropolitul Veniamin despre învățăturile în Moldova* (1837), Costache Conachi, pornind de la constatarea că muntenii și moldovenii vorbesc aceeași limbă, arată „că ar fi o mare greșeală politică de a se lua altă marșă spre luminare aici în Moldova și alta în soția ei Valahia, cînd tot cuvîntul cere a ne strînge și a ne apropia în grai și în pravili ...”.

În paginile primelor publicații periodice românești, revine frecvent ideea constituirii unei limbi literare unice: afirmarea necesității unificării lingvistice și culturale precede astfel realizarea unificării politice a țărilor românești. Revista *Muzeul național* publică, în 1836, sub titlul *Correspondență între doi rumâni, unul din Țara Rumânească și altul din Moldova*, un schimb de idei asupra problemelor limbii între Ion Heliade Rădulescu și C. Negruzzi. Sub influența celui dintîi, C. Negruzzi elimină din limba scrierilor sale anumite particularități moldovenești ⁷. Polemizînd în paginile *Albinei românești* cu G. Săulescu, care învinuia pe unii din scriitorii moldoveni că „momițesc” pe munteni, C. Negruzzi mărturisește: „eu sînt acela care am scris urmînd gramaticii muntenilor”.

La recomandarea lui Ion Heliade Rădulescu, C. Negruzzi introduce, în limba operelor sale, particularități specifice limbii literare din Muntenia.

Scrierile din tinerețe ale lui C. Negruzzi (de exemplu, traducerea, păstrată în manuscris, a lui *Memnon* de Voltaire) conțin numeroase fonetisme specifice moldovenești. În scrierile ulterioare, C. Negruzzi elimină unele din ele, considerîndu-le ca neliterare. Din acest punct de vedere, modificările făcute de

⁵ Pentru secolul al XVIII-lea, cf. Ion Gheție, *Contribuții la problema unificării limbii române literare, Momentul 1750*, în *Limba română*, nr. 2, an. XX (1971), p. 113—124. „Trecînd peste împrejurările concrete în care se vor fi petrecut lucrurile, putem afirma că, după 1750 și pînă spre 1780, graiul muntenesc, așa cum fusese fixat în cărțile bisericești, s-a impus drept unică normă literară în textele tipărite” . . . (loc. cit., p. 124).

⁶ Cf. I. Gheție și M. Seche, *Discuții despre limba română literară între anii 1830—1860*, în *Studii de istoria limbii române literare*, vol. I, București, 1969, p. 261 și urm.; D. Macrea, *Discuțiile referitoare la dezvoltarea limbii române literare în a II-a jumătate a secolului al XIX-lea*, *ibidem*, p. 291—308.

⁷ Se știe că, în procesul de formare a limbii literare unice, au fost eliminate nu numai particularități moldovenești și ardelenesti, ci și particularități muntenesti: vezi, de exemplu, studiul lui Gh. Chivu, *Elemente regionale în limba periodicelor muntenesti din secolul al XIX-lea*, în *Limba română*, nr. 4, XXI (1972), p. 293—306.



C. Negruzzi în versiunile succesive ale operelor sale sînt deosebit de instructive. De exemplu, între versiunea din *Păcatele tineretelor*, publicată în volum (1857) și cea apărută anterior în *Albina românească* (1839) există diferențe care demonstrează tendințele, de la mijlocul secolului al XIX-lea, de unificare a fonetismului limbii literare și de modernizare a lexicului ei:

I. Fonetică		II. Lexic	
(1839)	(1857)	(1839)	(1857)
am agiuns	am ajuns	poftit	invitat
trimisă	trimise	vreme	timp
adusă	aduse	cinstea	onorul
silește	silește	moaște	relicvie
se rădicară	se ridicară	văzduh	aer ⁹ .
sămăna	semăna ⁸		

Apariția primelor gramatici și a primelor dicționare răspunde necesității de codificare a limbii literare și de creare a unor norme unice supradialectale; astfel de lucrări reflectă, în același timp, o stare de fapt specifică pentru limba literară a epocii: în această perioadă, normele românei literare mai prezintă încă fluctuații. *Gramatica românească* (1828) a lui Ion Heliade Rădulescu constituie una dintre cele mai importante contribuții la codificarea limbii române literare a epocii (în prefață, autorul susține necesitatea unei ortografii fonetice, propune soluții pentru îmbogățirea vocabularului prin împrumuturi — mai ales din latină și din limbile romanice — și indică forme concrete de adaptare a neologismelor).

Intemeierea de către Gh. Lazăr, în Muntenia, și de Gh. Asachi, în Moldova, a învățămîntului în limba română a dus la creșterea numărului oamenilor de cultură și la formarea unui public de cititori. Școala, alături de tinăra presă românească (*Curierul românesc*, București, 1829; *Albina românească*, Iași, 1829; *Gazeta de Transilvania*, Brașov, 1839), ca și teatrul românesc, care ia ființă în aceeași epocă, reprezintă focare active de propagare și de impunere a normelor limbii literare; în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai precis, în ultimul pătrar al acestui secol, se precizează normele unice, supradialectale, ale exprimării literare.

În secolul al XIX-lea, așadar, în epoca constituirii națiunii și a limbii naționale românești, se accentuează caracterul unitar al limbii literare; în a doua jumătate a secolului, elementele regionale folosite în operele literare dobîndesc, în opoziție cu exprimarea literară, o valoare expresivă (de exemplu, la I. L. Caragiale), putînd fi astfel utilizate în individualizarea personajelor și în crearea unei anumite culori locale.

În încheierea acestor considerații, se cuvine să insistăm asupra unei distincții a cărei importanță a fost subliniată de lingvistul ceh B. Havránek, într-o comunicare ¹⁰ prezentată la cel de al IV-lea Congres internațional al

⁸ Cf. P. V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, București, 1926, p. 162—163.

⁹ *Ibidem*, p. 211.

¹⁰ *Actes du Quatrième Congrès International de Linguistes* (Copenhague, 1936), p. 151 — 156; reprodus în *A Prague School Reader in Linguistics*, compiled by Josef Váček, Bloomington, 1964, p. 413—420.

lingviștilor, Copenhaga, 1936. Luind în discuție problema normelor limbii în general și a normelor limbii literare în special, B. Havránek a încercat să precizeze raporturile dintre noțiunea de „normă lingvistică” însăși și noțiunea de „codificare” a ei. Noțiunea de „normă lingvistică” este mai largă decît cea de „codificare” a acestei norme.

Codificarea este consemnată în lucrări cu caracter normativ, cum sînt gramaticile, dicționarele, îndreptarele. În această accepțiune, am putea spune că norma are un caracter *p r e s c r i p t i v*, în sensul că ea indică ceea ce este „corect” (și ceea ce este „incorect”), acționînd în direcția standardizării exprimării orale și scrise. Rezultă de aici rolul important pe care îl joacă cei cărora le revine atribuția de a stabili astfel de norme, ținînd seama de rezultatul evoluției istorice a limbii și de uzul limbii într-un moment dat.

În cursul evoluției unor limbi, există perioade în care încercările de codificare, deci de impunere a anumitor norme, vin în contradicție cu evoluția istorică a limbii. Astfel, în istoria limbii române literare din secolul al XIX-lea, reprezentanții unor curente (latinist, italianizant al lui Ion Heliade Rădulescu, fonetist al lui A. Pumnul) au încercat să abată evoluția normală a limbii literare, rupînd-o de limba întregului popor și transformînd-o într-un jargon. Scriitori ca V. Alecsandri, A. Russo, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, M. Eminescu și alții au combătut aceste orientări și au preconizat o limbă literară creată pe baza limbii întregului popor.

DIALECTAL ȘI LITERAR ÎN SINCRONIE ȘI DIACRONIE

Privită în ansamblul său, limba reprezintă un sistem complex de variante; constatarea care se impune atunci când studiem evoluția sa istorică este că aceste variante, care coexistă, se află în raporturi de interacțiune.

Acest proces de interacțiune între diversele variante ale limbii se manifestă în forme specifice, mai cu seamă în momentul în care apare opoziția dintre varianta literară, ale cărei norme tind să capete un caracter general, supradialectal, și variantele dialectale, ale căror norme nu sînt valabile decît pentru un teritoriu restrîns.

Subiecții vorbitori ai unei anumite colectivități sînt conștienți de diferențele dintre fenomenele care aparțin variantei literare, supradialectale, și fenomenele cu caracter regional.

În dialectica limbii — concepută ca sistem în mișcare —, raporturile dintre elementele coexistente (cu caracter literar sau regional) se schimbă.

Cercetătorul poate să demonstreze continuitatea procesului evolutiv al limbii și să precizeze modul în care se constituie și se consolidează norma literară unică, pe baza descrierii schimbărilor care intervin între fenomenele coexistente și cele succesive.

Roman Jakobson observă: „Cea mai caracteristică formă a proiectării diacroniei în sincronie este atribuirea unor funcții diferite celor doi termeni ai unei schimbări... Invers, forma caracteristică a proiectării sincroniei în diacronie este generalizarea unui stil; două stiluri devin două etape”¹.

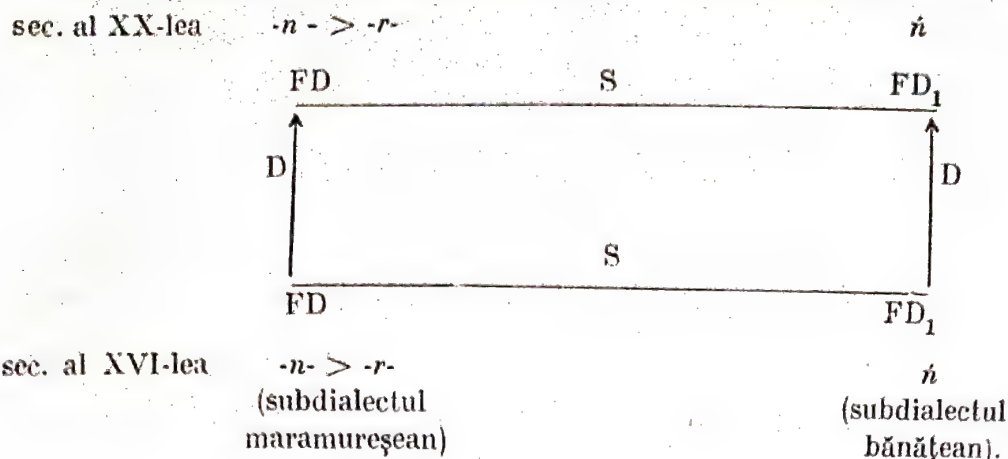
Ar fi instructiv să încercăm stabilirea categoriilor acelor fenomene pe care le putem distinge în procesul raportării faptelor dialectale (FD) și a faptelor literare (FL) ale sincroniei (S) în perspectiva diacroniei (D); în expunerea care urmează, exemplele sînt culese din istoria limbii române.

Se pot distinge astfel:

(a) Fapte dialectale care, în cursul evoluției istorice a limbii, și-au menținut neschimbat statutul; de exemplu, *rotacismul* (trecerea lui *n* intervocalic la *r*, în cuvinte de origine latină: *panem* > *pire*) sau păstrarea lui *n* muiat: *cui* „cui”, *călcîi* „căleii”, *viîne* „(viță de) vie” etc.

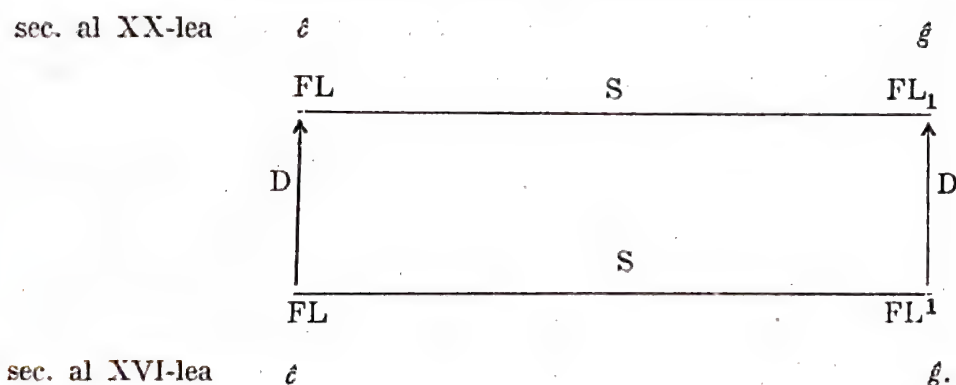
¹ Cf. R. Jakobson, *Selected Writings*, I, 1962, p. 19.

Am putea reprezenta acest proces prin schema următoare:



(b) Fenomene literare care și-au păstrat acest caracter din vremea primelor texte scrise până în zilele noastre, de exemplu pronunțarea africatelor $\acute{c}$: *cer*, *cinci*, și $\acute{g}$: *gem* „(eu) gem“, *ginere*, generală în secolul al XVI-lea, spre deosebire de inovația dialectală $\acute{s}$, $\acute{s}$ (*șer*, *șer*, *șinș*, *șinș*) și $\acute{z}$, $\acute{z}$, j (*zem*, *zinere*, *zem*, *zinere*, *jem*, *jinere*).

În acest caz, schema poate fi astfel reprezentată:



(c) Fenomene dialectale care dobîndesc caracter literar în cursul evoluției limbii.

Exemplele sînt alese din evoluția istorică a morfologiei limbii române. Forma de persoana a III-a plural a imperfectului, generalizată în vechile texte românești, prezenta desinența *-a*: lat. *cantabant* > rom. (ei) *cînta*.

În secolul al XIX-lea, desinența *-au* pentru persoana a III-a plural la imperfect, proprie subdialectului bănățean, s-a impus în limba literară, eliminînd vechea formă etimologică cu desinența *-a*. Extinderea formei în *-au* se explică astfel, după cum au demonstrat-o Mirela Teodorescu și Ion Gheție², prin preocuparea de a evita omonimia dintre persoana a III-a singular și persoana a III-a plural: (el) *cînta* < *cantabat*; (ei) *cînta* < *cantabant*.

Mai poate fi citată generalizarea formelor verbale analogice specifice subdialectului moldovenesc: (eu) *aud*, (eu) *văd*, (eu) *simt*, în locul formelor

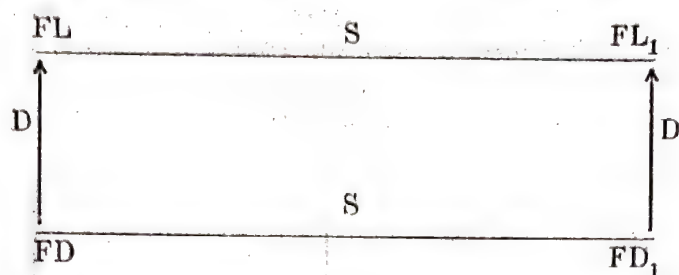
² În legătură cu desinența *-u* a pers. 3 pl. a imperfectului indicativ, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1965, nr. 1, p. 87–101.

iotacizate etimologice: *auz* < lat. *audio*, *văz* < lat. *video*, *simț* < lat. *sentio*.

Schema este următoarea:

sec. al XX-lea, limba literară: *cîntau*

limba literară: *aud, văd*



sec. al XIX-lea, subdialectul

subdialectul

bănăȚean: *cîntau*

moldovenesc: *aud, văd* etc.

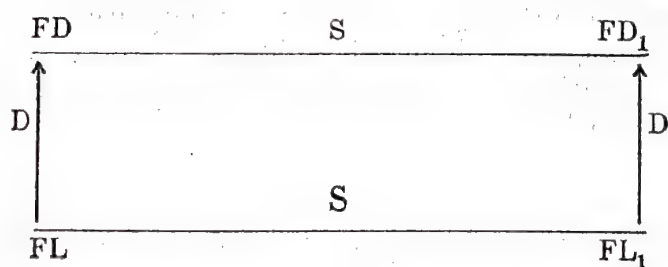
(d) A patra categorie de fenomene conține faptele literare care pierd această calitate, nemaifiind atestate, în prezent, decât în dialecte.

Pronunțarea etimologică (*năroc* < vsl. *narokŭ*, *rădica* < lat. *erradicare*, *năsip* < vsl. *nasypŭ*), generală în limba textelor din secolul al XVI-lea, a fost înlocuită în limba literară cu pronunțarea rezultată în urma asimilării; fonetismele inițiale se păstrează, astăzi, ca fapte dialectale și arhaice, în anumite graiuri.

De asemenea, formele imperativului prohibitiv de persoana a II-a plural, de tipul: *nu fireți, nu cîntareți* etc., generale în limba textelor literare din secolul al XVI-lea, au fost înlocuite, în limba literară, de formele *nu fiți, nu cîntați* etc.

sec. al XX-lea, *năroc, năsip*

nu fireți.



sec. al XVI-lea *năroc, năsip* etc.

nu fireți.

Cu bună-știință am simplificat schemele care reprezintă raporturile dintre faptele dialectale și faptele literare considerate în perspectiva diacroniei. Fenomenele pot fi mai complexe, în unele cazuri, cum ar fi evoluția fonetismului verbului *a zice* (< lat. *dicere*). În secolul al XVI-lea, textele atestă trei forme diferite, toate cu caracter dialectal:

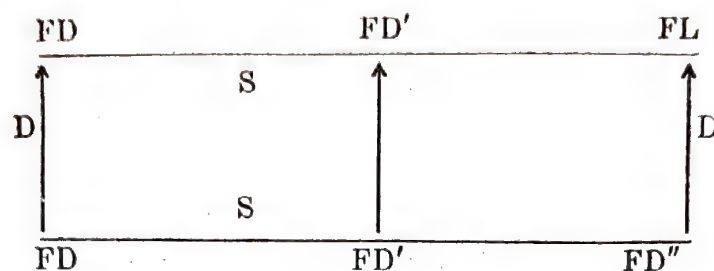
- (1) *gițe* (texte din nordul Transilvaniei și din Maramureș: africata sonoră *dz* (< lat. *d + i*) trece la *g* sub influența lui *č* din silaba următoare);
- (2) *dzițe* (texte din nordul Transilvaniei și din Moldova);
- (3) *zițe* (texte din Muntenia).

În istoria limbii, fonetismul din subdialectul muntean s-a impus în limba literară, în vreme ce fonetismele *ġ*, *dz* s-au păstrat numai dialectal.

sec. al XX-lea: *ġițe*
(sporadic în nordul Transilvaniei)

dzițe
(nordul Transilvaniei și al Moldovei)

zițe
(lb. lit.)



sec. al XVI-lea: *ġițe*
(graiul din nordul Transilvaniei, Maramureș și Banat)

dzițe
(nordul Transilvaniei și al Moldovei)

zițe
(Muntenia)

*

Nu insistăm asupra factorilor lingvistici și/sau extralingvistici care contribuie la păstrarea unui fenomen având statut literar sau dialectal: element constant care reprezintă permanența ($FD \rightarrow FD$, $FL \rightarrow FL$), sau asupra factorilor care favorizează, în diacronie, trecerea de la o categorie la alta: element în schimbare, reprezentând succesivitatea ($FD \rightarrow FL$; $FL \rightarrow FD$).

Continuitatea evoluției lingvistice verifică de fapt concepția asupra limbii concepută ca *ἐνέπρεια*. E. Coseriu, de altfel, remarcă acest fapt, afirmând că „limba funcționează în sincronie și se constituie în diacronie”².

Raportul dintre fenomenele dialectale și faptele literare în sincronie și în diacronie arată că, în ultimă instanță, nu există antinomie între lingvistica descriptivă și lingvistica istorică.

² E. Coseriu, *Sincronia, diacronia e historia. El problema del cambio linguistico*, Montevideo, 1958, p. 154.

PROBLEME ALE STUDIERII LEXICULUI LIMBII ROMÂNE LITERARE (SEC. AL XIX-LEA)

1. Secolul al XIX-lea — perioada unor adânci transformări în viața socială, politică și culturală a țărilor românești — prezintă o importanță deosebită în istoria limbii române literare; la sfârșitul acestei epoci se accentuează procesul de definitivare a normelor unice ale limbii literare pe bază națională și se precizează în amănunt norma supradialectală unică, rezultat al unei evoluții anterioare, începută încă în secolul al XVI-lea.

Studierea lexicului literar din această perioadă de frământări nu numai sociale, ci și lingvistice pune istoricului limbii literare o serie de probleme de rezolvare a căroră depinde justetea concluziilor sale.

În descrierea schimbărilor intervenite în sistemul lexicului limbii literare din secolul al XIX-lea, cercetătorul are de întâmpinat încă destule dificultăți, între care precizarea exactă a datei de apariție a diversilor termeni nu este dintre cele mai ușoare. Îmbogățirea lexicului limbii literare pe calea împrumuturilor din alte limbi, apariția unor noi sensuri, pătrunderea unor termeni populari și dialectali în limba literară, iată numai câteva dintre problemele pe care trebuie să le aibă în vedere cel care își propune să studieze istoria vocabularului literar din secolul al XIX-lea.

În cele ce urmează vom încerca să examinăm câteva dintre aceste probleme și, totodată, să schițăm unele indicații metodologice cu privire la modalitățile de abordare a unui asemenea studiu.

*

2. Se știe că, dintre diferitele aspecte ale limbii, vocabularul este sectorul în care legătura dintre istoria societății și istoria limbii se manifestă mai vădit și mai direct. Din această constatare se desprinde principiul metodologic de care trebuie să țină seama cercetătorul, anume raportarea schimbărilor intervenite în vocabular la istoria societății respective¹.

Eliberarea țărilor românești de sub monopolul turcesc, dezvoltarea economiei de schimb, contactul mai strins cu Rusia și cu țările occidentale, ascensiunea burgheziei, dezvoltarea învățământului, a științei, a presei și a teatrului în limba națională etc. sînt date ale istoriei sociale, economice, politice și culturale ale societății românești din secolul al XIX-lea, la care

¹ „Il faut, d'une façon générale, se pénétrer du principe que les mots, en tant que signes de notions — ne vivent pas indépendamment des hommes qui les emploient; d'où suit que l'étude de leur histoire doit suivre de très près celle des étapes de civilisation et de pensée” (R. L. Wagner, *Introduction à la linguistique française*, deuxième tirage, Paris, 1955, p. 47).

cercetătorul trebuie să se raporteze în permanență, atunci când urmărește mișcarea lexicului literar al epocii.

Pentru a înțelege însă pe deplin modul în care s-a constituit sistemul lexical² al românei literare, nu trebuie să se piardă din vedere faptul că ansamblul unităților lexicale care formează vocabularul limbii literare din această perioadă este, în primul rând, rezultatul unei îndelungate evoluții anterioare, în care au intervenit apoi anumite schimbări, în strinsă legătură cu transformările din viața aceluși moment istoric. Numai cunoașterea, chiar imperfectă — datorită unei informații încă incomplete —, a stadiului de dezvoltare a vocabularului din pragul secolului al XIX-lea permite cercetătorului să desprindă trăsăturile specifice ale lexicului literar din secolul al XIX-lea și să urmărească procesul complex de dezvoltare în care „vechiul” mai continuă să coexiste cu „noul”, proces în care se precizează componența vocabularului limbii literare de la începutul secolului al XX-lea.

În această perspectivă, atâta timp cât lipsește un dicționar istoric-tezaur — adică un inventar cât mai complet al unităților lexicale³ — care să permită, după datarea apariției unui cuvânt, urmărirea „biografiei” lui în cadrul întregului sistem lexical al limbii⁴, rezolvarea anumitor probleme (care pot părea de amănunt, dar care în ansamblul lor dau adevărata imagine a istoriei lexicului) nu poate fi considerată definitivă. În funcție de adâncimea și de orizontul cercetărilor ulterioare, studiile actuale sînt susceptibile, așadar, de rectificări.

3. Problemele referitoare la dezvoltarea lexicului limbii literare au preocupat aproape pe toți oamenii de cultură ai epocii⁵. Aceștia se izbesc de lipsa termenilor necesari pentru a exprima o serie de noțiuni noi, corespunzătoare stadiului de dezvoltare a societății din secolul al XIX-lea. Astfel, Budai Deleanu în prologul *Tiganiadei* mărturisește că „neajungerea limbii” îl „desmintă” cu totul și de aceea e nevoit să recurgă la o povestire „de șagă”, care nu cere cuvinte alese.

Din același motiv, Dinicu Golescu renunță să-și noteze impresiile de călătorie în românește și recurge la limba greacă, deoarece întâlnește „vederi de lucruri ce nu le avem numite în limbă națională, cum *șadîrvanul*, *statue*, *cascade* și altele, pentru care ar fi trebuit să zăbovesc ceasuri, socotindu-mă de unde ar fi trebuit să le întrebuițez”⁶.

² Referitor la înțelegerea componenței vocabularului unei limbi ca un „sistem”, vezi A. A. Ufimțeva, *Опыт изучения лексики как систему (на материалах английского языка)*, Moscova, 1962 (în special p. 252 și urm.).

³ O utilă contribuție în această direcție aduce lucrarea lui N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962, care cuprinde, în anexă (p. 129 și urm.), un inventar parțial al termenilor științifici din perioada 1760—1860.

⁴ „L'Étymologie, au sens moderne, c'est donc la biographie du mot” (K. Baldinger, *L'Étymologie hier et aujourd'hui*, în *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, II, 1959, p. 239); cf. și: „... l'Étymologie, qui de recherche de l'origine des mots est devenue l'histoire des mots” (*Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français. Données et documents lexicographiques*, fasc. I A, 1^{re} Série, Paris, 1959, p. 5, n. 4).

⁵ „Presque aucun des écrivains importants de cette époque n'est resté indifférent à ce problème, abordé et repris dans les préfaces de livres, dans des articles de polémique et dans la correspondance privée” (Sextil Pușcariu, *Au sujet des néologismes*, în *Études de linguistique roumaine*, Cluj — București, 1937, p. 409).

⁶ Constantin Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825, 1826*. Tipărită și însoțită de introducere de Nerva Hodoș, București, 1910, p. 66.

Cunoașterea atitudinii diversilor scriitori, a poziției teoretice⁷ adoptate de ei în lupta de opinii care se desfășoară în legătură cu căile de dezvoltare și de îmbogățire a lexicului limbii literare, ca și modul în care aceștia aplică părerile lor în realizarea lingvistică a operelor, constituie un factor ce nu poate fi neglijat de cercetătorul care își propune să urmărească istoria vocabularului literar din secolul al XIX-lea.

La acțiunea desfășurată pe plan teoretic, se adaugă combaterea anumitor tendințe puriste, prin ridiculizarea manifestărilor lor în creațiile artistice ale anumitor scriitori. Acest al doilea aspect, nu mai puțin important, ilustrat prin operele lui C. Făca, C. Negruzzi, V. Alecsandri, I. L. Caragiale, B. P. Hasdeu ș.a. a avut un răsunet deosebit în cultura vremii și a contribuit la orientarea limbii literare pe căile ei firești de dezvoltare.

Unele cuvinte — care circulau în limba literară a epocii — au fost înlăturate din uz și prin ridiculizarea lor de către creatorii în domeniul beletristicii. Cităm în acest sens, cu titlu de exemplu, un articol din *Dicționarul grotesc* al lui V. Alecsandri, în care se ia în ris, cu mult umor, întrebuintarea de către latinizanți a verbului *a ama* „a iubi“:

„*Amare* — a iubi! un cuvânt inutil și care produce conjugări comice, de pildă: *Eu am!* în loc de *eu iubesc*, este un calambur grotesc. *Am amat*, în loc de *am iubit!* este o băiguială ridicolă. *Eu te am*, Doamnă! în loc de *te iubesc*, Doamnă, este o impertinență, care expune pe nenorocitul pedant a fi dat afară, cu amoru-i cu tot; însă ce-i pasă pedantului! Nu-i rămâne gramatica drept mîngiere? El o strînge la piept cu *amoare* și-i zice: „Tu, fidela mea consoartă, ești universul meu! *Te am*, *te-am amat*, *te amai*, *te amam*, *te voi ama*, *ama-te-voi* etc. Amorul spăriat își astupă urechile și fuge“ (*Convorbiri literare*, III, 1869—1870, p. 175).

Ridiculizarea tendințelor puriste ale reprezentanților curentului latinist în operele beletristice ale scriitorilor progresiști ai epocii reprezintă o importantă contribuție a acestora la lupta de opinii care se desfășoară, în cursul secolului al XIX-lea, în jurul problemelor limbii literare. Această contribuție se înscrie pe linia preocupărilor pe care astăzi le denumim — cu un termen consacrat — „cultivare“ a limbii.

4. Materialul consemnat în dicționarele epocii — mai ales în dicționarele care consemnează termenii noi — oferă unele indicații asupra influențelor lexicale înregistrate și ilustrează, într-o anumită măsură, procesul de îmbogățire a vocabularului limbii române literare în secolul al XIX-lea; din acest material se pot desprinde date asupra sensului pe care-l aveau în epoca respectivă unii termeni, precum și asupra productivității anumitor procedee de formare a cuvintelor.

Urmărind pătrunderea cuvintelor noi în limba literară a epocii, putem distinge diverse aspecte: într-o fază inițială, scriitorii conștienți de faptul că utilizează unii termeni noi, care poate nu sînt înțeleși de masa publicului cititor, recurg la procedeul glosării acestora și îi explică în context, printr-o perifrază, prin menționarea cuvîntului sinonim din fondul tradițional al limbii sau printr-o notă la subsolul paginii. Glosarea termenilor este un procedeu destul de frecvent în primele decenii ale secolului al XIX-lea, fiind

⁷ Cf. culegerea de texte publicată de Gh. I. Bulgăr, *Scriitori români despre limbă și stil*, București, 1957.

folosit nu numai în creațiile beletristice, ci și în lucrările științifice, administrative, precum și în presa vremii ⁸.

Cînd numărul neologismelor crește, unii scriitori se simt obligați să întocmească, la sfîrșitul operelor lor, glosare în care lămuresc termenii noi ⁹. Astfel procedează, de exemplu, Leon Asachi la sfîrșitul traducerii *Bordeiului indienesc* al lui Bernardin de St. Pierre (Iași, 1821) sau Gh. Asachi, cu prilejul publicării traducerii: *Istoria imperii rosiene compusă de consilierul de stat și cavalerul Ioan Kaidanov* (Iași, 1832—1833) ¹⁰.

Volumul *Caracteruri* (București, 1825) al lui Paris Mumuleanu cuprinde, în partea finală, o listă cu „zicerile cele străine” și chiar mai tîrziu, la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, C. Aristia dă, la sfîrșitul traducerii din *Viețile lui Plutarh* (1857), un *Vocabulariu pentru zicerile introduse sau reformate*.

Transformările adînci prin care trece societatea românească, noile instituții și relații sociale care apar în secolul al XIX-lea modifică simțitor componența vocabularului limbii literare. Procedeele de glosare a termenilor și de alcătuire a unor scurte glosare, ca anexe la lucrările respective, devin insuficiente pentru a explica numărul mare de cuvinte noi folosite în diversele domenii ale vieții sociale. Către mijlocul secolului al XIX-lea încep să apară primele dicționare de neologisme.

Numărul lor este relativ mare; intervalul de timp care marchează datele apariției diverselor lucrări de acest gen este scurt — unele din ele apar în ediții succesive — fapt care denotă că publicarea lor răspundea unor necesități reale. Primul dicționar de neologisme este acela al lui I. D. Negulici: *Vocabular român de toate vorbele străbune reprimite pînă acum în limba română și de toate cele ce sînt a se mai primi d-acum înainte și mai ales în științe*, București, 1848. Numai la trei ani după apariția vocabularului explicativ al lui I. D. Negulici se tipărește, în Moldova, un *Disionăraș românesc de cuvinte tehnice și altele greu de înțeles*, Iași, 1851, redactat de paharnicul T. Stamati ¹¹.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea numărul lucrărilor de acest fel se înmulțește: E. Protopopescu și V. Popescu, „îndemnați de zelul progresului și al civilizației”, publică la București, în 1860, un *Dicționar român de ziceri străbune, uzitate în limba română*. Aceiași autori scot la iveală, după doi ani, un *Nou dicționar portativ de toate zicerile radicale și streine reintroduse și introduse în limbă, cuprinzînd și termeni științifici și literari*, București, 1862 ¹².

⁸ Iată, de exemplu, cum glosează Dinicu Golescu (*op. cit.*) cuvîntul *mumie*: „trup de om întreg nesmintit, carnea, pielea, neagră și uscată pe oase”; cf. de asemenea, la același autor, explicarea termenului *lux*: „între acest cuvînt *lux* se cuprind toate felurile de cheltuiri, cele de prisos, cum și cheltuiala cea mai mare decît veniturile”.

⁹ Vezi Ion Gheție, *Glosare de neologisme la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea*, în *Limba română*, X (1961), nr. 6, p. 557—566.

¹⁰ Cf. *Înainte cuvîntarea*, la partea I (1832): „Sarcina de a serie o limbă încă neprelucrată la literatură și nedeprinsă a tractarisi obiecturi mai înalte este mult mai simțitoare decît se pare, pentru aceea unii din cetitori vor întîmpina oarecare cuvinte și idei nouă, dar aceasta nu urmează din plăcerea de a introduce în limba noastră cuvinte străine, fără care ea ar putea rămîne, ce din nevoia de a ține cu mai mare credință ideile și zicerile tehnice aflate în original. Spre lămurirea acestora, am adăugit, la sfîrșitul părții a doua, un mic vocabular, unde după rînduiala alfavitară lesne se pot afla acele cuvinte și a lor țîlcuire...”.

¹¹ O nouă ediție apare în 1856.

¹² Vezi prezentarea amănunțită a acestei lucrări de către acad. Iorgu Iordan, *Un dicționar de neologisme românești din anul 1862*, în *Studii și cercetări lingvistice*, I (1950), fasc. 1, p. 57 și urm.

Cel mai bogat dicționar de neologisme, cuprinzând circa 11 000 de cuvinte, e acela al lui Em. Protopopescu-Pake: *Nou dicționar portativ de toate zicerile noi (radicale) reintroduse în limba română și de termeni tehnici ai științelor, literelor și cărților cu o explicație mai întinsă a termenilor de drept și economie politică*, București, 1870¹³.

Fără îndoială că nu toți termenii atestați în dicționarele de neologisme au avut o circulație reală în limba literară a epocii: adesea autorii au procedat în mod mecanic, introducând o serie de cuvinte din dicționarele din care s-au inspirat. Totuși, procedând cu circumspecție și raportându-se la materialul înregistrat în scrierile vremii, istoricul vocabularului poate să elimine cazurile dubioase și să rețină fapte care îl ajută să întrească tabloul lexicului literar din epoca respectivă.

În studiul amintit al acad. Iorgu Iordan se citează o serie de cuvinte din dicționarul de neologisme al lui E. Protopopescu și V. Popescu, care prezintă interes atît prin semnificația lor, cît și prin faptul că apar în creațiile unora dintre scriitorii epocii, de exemplu: *angel* „înger” (cf. la I. L. Caragiale: *angel radios*, în exprimarea personajului Rică Venturiano); *demoazelă* „termen comun la toate fetele și prin care se distinge de femeile măritate”; *mizericordios* (cf. *poziție mizericordioasă*, la Rică Venturiano), *vampir* „strigoî”, la fig. „acela care se îmbogățește cu răpiri de la altul și de la popor” (cf. *bampir*, la I. L. Caragiale, în vorbirea lui Pristanda).

5. Modificările introduse de unii scriitori în versiunile succesive ale creațiilor lor ilustrează anumite tendințe, specifice evoluției lexicului limbii literare din secolul al XIX-lea. Tendința de modernizare a lexicului poate fi sesizată la C. Negruzzi care — cu prilejul republicării în volumul *Păcatele tinerețelor* (1857) a unora dintre creațiile sale apărute anterior în revista *Albina românească* (1839) procedează la o remaniere a materialului lexical folosit în prima redactare apărută¹⁴.

Procedeul de înlocuire a unui termen mai vechi cu altul mai nou îl regăsim și în lucrările lui Anton Pann. Astfel, în locul cuvîntului *trup* „exemplar”, care apare în listele de abonați din *Hristoitie* (1834) și din *Noul Erotocrit* (1837), precum și din *Noul Doxastar...* (1841), întîlnim — începînd din anul 1845 (*Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, 1845; *Dialog în trei limbi, rusește, românește și turcește...*, 1848) — cuvîntul *eczemplar* (*eczamplar*). De asemenea, *tipărire* „ediție” care apare pe pagina de titlu a volumelor *Fabule și istorioare* (ed. I, 1841, ed. a II-a, 1847) este înlocuit cu neologismul *ediție* în *Bazul teoretic și practic...* (1845), precum și în *Triumful beției*, *Cîntătorul beției* (ambele din 1852), în *Spitalul amorului* (1852), *O șezătoare la țară* (ediția a II-a, 1853) și în *Nastratin Hoge* (1853)¹⁵.

¹³ Am amintit numai lucrările mai importante de acest fel; în această perioadă circulă însă mai multe dicționare de neologisme. A. D. Xenopol, *Istoria românilor*, vol. XIV, p. 130, menționează trei dicționare de neologisme, publicate în aceeași perioadă (Cernovodeanu, *Dicționar de ziceri radicale*, 1862; V. Popescu, *Dicționar de cuvinte nouă*, 1863; G. M. Antonescu, *Dicționar de cuvinte străine împrumutate de români*, 1863). Pentru dicționarele bilingve, vezi Teodora Cristea, *Dicționarele francezo-române și româno-franceze din prima jumătate a sec. al XIX-lea*, în *Analele Universității București*, Seria științe sociale, Filologie, an. X (1961), p. 631.

¹⁴ Vezi P. V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ed. a II-a București, 1926, p. 211.

¹⁵ Cf. B. Cazacu și I. Fischer, *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, vezi mai jos, p. 71 și urm.

Aceeași tendință poate fi remarcată atunci când urmărim edițiile successive ale poeziilor lui Grigore Alexandrescu¹⁶: ne limităm să menționăm schimbările introduse de acest autor cu prilejul reeditării, în 1863, a *Satirei duhului meu*. Reproducem în coloana din stînga formele edițiilor din 1842 și 1847, iar în cea din dreapta modificările ediției din 1863:

Edițiile din 1842 și 1847

duhului
veacul
slobod

Ediția din 1863

spiritului
secolul
liber¹⁷.

Manifestarea purismului latino-italienizant al lui I. Heliade Rădulescu poate fi urmărită, cu toate exagerările autorului, în modificările efectuate cu prilejul reeditării unora dintre lucrările sale. Poezia *Cîntarea dimineții*, de exemplu, publicată mai întîi în volumul *Meditații poetice* (1830) apare cu substanțiale schimbări în volumul *Ruge* (1861) sau în ediția din 1861 a *Cursului de poezie*:

1830

buze nevinovate
puternice părinte
ai sădit (perf. comp. 2 sg.)
slava strămoșească
ai slăvit noroade

1861

buze inocente
omnipotente pater
ai plantat
gloria străbună
ai mărit popoare.

Exemplele de mai sus arată necesitatea examinării comparative a versiunilor succesive ale operelor aceluiași autor; concluziile care se desprind din considerarea schimbărilor în componența lexicului unui anumit scriitor permit caracterizarea liniei de evoluție a acestuia, dar oferă și date semnificative pentru ilustrarea anumitor tendințe ale dezvoltării lexicului limbii române literare din secolul al XIX-lea. În același timp, o asemenea cercetare poate pune în lumină rolul unora dintre scriitori la realizarea modernizării și a unității limbii literare¹⁸.

6. Evoluția lexicului limbii literare înregistrează, în prima jumătate a secolului, o scădere treptată a influenței turcești și a celei grecești și o accentuare a influențelor rusești și occidentale. Se știe că numărul și calitatea împrumuturilor caracterizează diferite perioade ale istoriei vocabu-

¹⁶ Cf. I. Fischer, *Aspecte ale evoluției morfologiei românești literare în variantele poeziilor lui Gr. Alexandrescu*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan, la 70 de ani*, București, 1958, p. 283: „edițiile succesive ale operelor lui Gr. Alexandrescu îmbrățișează aproape întreaga epocă în care s-au pus bazele limbii literare contemporane”.

¹⁷ Urmărind felul în care Gr. Alexandrescu a remaniat materialul lexical al poeziilor sale de la o tipărire la alta, constatăm și alte înlocuiri de termeni, în același sens: *a hrăni* (1842, 1847) — *a nutri* (1863); *în veci* (1832, 1842) — *etern* (1863); *mășteșuguri* (1838, 1842, 1847) — *arte* (1863); *obștesc* (1842, 1847) — *comun* (1863); *pildă* (1838, 1842, 1847) — *exemplu* (1863); *a răsufla* (1842, 1847) — *a respira* (1863); *a scorni* (1842) — *a inventa* (1847, 1863); *vrednic* (1842, 1847) — *demn* (1863) etc.

¹⁸ C. Negruzzi a înlocuit, în edițiile mai târzii ale operelor sale, termenii arhaici sau regional-moldovenеști cu neologisme romanice, contribuind la modernizarea lexicului românei literare, așa cum a procedat, de exemplu, și A. Manzoni care, în 1840, a refăcut romanul *I promessi sposi*, pe baza dialectului toscan, eliminând elementele dialectale lombarde din prima ediție (1825—1827), cf. R.A. Budagov, *Problemele studierii limbilor literare romanice*, București, 1962, p. 37—38.

larului. Cercetătorul trebuie să urmărească originea acestor împrumuturi, căile de pătrundere, frecvența și sfera lor de întrebuințare în diversele stiluri ale limbii, sensul în care sînt folosite, în sfîrșit, concurența dintre diverși termeni care desemnează aceeași noțiune.

Astfel, se poate constata, în prima jumătate a secolului, preponderența elementelor rusești în stilul administrativ (*delă* „act, dosar“, *doclad* „comunicare, referat, raport“, *vapros* „interogatoriu“, *predmet* „obiect“, *pricăzanie* „ordin, ordonanță“, *sprafcă* „informație, adevărîță, certificat“, *zapiscă* „bilet, notă, raport“ etc.). Pătrunderea acestor termeni a fost favorizată de faptul că, după pacea de la Adrianopol (1829), în organizarea administrativă a țărilor românești s-a exercitat o puternică influență rusească.

Marea majoritate a termenilor din domeniul economic, politic și administrativ, ca și cei aparținînd vieții mondene provin din limba franceză. În ceea ce privește muzica și teatrul, predomină cuvintele de origine italiană (*adagio, allegro, andante, bravo, bufon, șenă* etc.).

La scriitorii moldoveni predomină împrumuturile din limba rusă sau intrate prin filieră rusă (în special la Gheorghe Asachi și Alecu Russo). La scriitorii ardeleni vom întîlni neologisme intrate prin filieră germană. În funcție de conținutul lucrărilor, la Nicolae Bălcescu majoritatea neologismelor aparțin vieții politico-administrative și militare. La Alecu Russo întîlnim o bogată terminologie lingvistică, la Heliade Rădulescu, termeni literari, filozofici, lingvistici, științifici, la Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, neologisme din domeniul vieții mondene și al artelor.

Repartiția termenilor se explică prin influențele exercitate asupra vieții sociale a țărilor române din secolul al XIX-lea.

Deoarece introducerea neologismelor a corespuns unei nevoi reale, majoritatea lor s-a păstrat, adaptîndu-se sistemului fonetic și morfologic al limbii române¹⁹. Termenii legați de viața politico-administrativă și militară a vremii, termenii care denumeau obiecte sau obiceiuri specifice epocii au ieșit din circulație, devenind arhaisme. O serie de cuvinte, și anume cele de proveniență rusă, au fost înlocuite cu împrumuturi mai noi din limbile romanice, datorită atît condițiilor istorice (slăbirea legăturilor cu Rusia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și intensificarea relațiilor cu țările din apus), cît și acțiunii de „purificare“ a limbii întreprinsă de latiniști (de exemplu, *cinovnic* a fost înlocuit cu *funcționar*, *polcovnic* cu *colonel*, *armie* cu *armată*, *delă* cu *dosar* etc.).

Fluctuațiile pe care le constatăm în legătură cu forma unor neologisme se datorează adesea căilor deosebite prin care acești termeni au pătruns în limba română (e vorba de forme paralele ale împrumuturilor concomitente din limbi deosebite). Iată cîteva exemple: alături de forma de origine italiană *punt*, apare în scrierile epocii forma de origine latină *punct*. Dar pe lingă aceste două forme circulă și *pont*, care se explică prin maghiară. Alături de *șenă* „scenă“ de origine italiană (it. *scena*) intrat pe cale orală, apare *scenă*, cuvînt pătruns pe cale scrisă și *ștenă*, împrumutat din rusă sau, mai curînd, din germană, deoarece primele trupe de teatru care s-au produs la noi au

¹⁹ Cf. G. Ivănescu și L. Leonte, *Fonetica și morfologia neologismelor române de origine latină și romanică*, în *Studii și cercetări științifice* (Filologie), VII (1956), fasc. 2, p. 1 și urm.; vezi și N. A. Ursu, *op. cit.*, p. 114 și urm.

fost nemțești (sau italienești). Tot astfel, alături de *planetă*, de origine romanică, circulă *planit(ă)*, formă de origine neogreacă.

Exemplele menționate mai sus dovedesc multiplele influențe exercitate concomitent în țările române, în special în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Existența unor asemenea dublete, uneori chiar la același scriitor, ne arată că avem a face cu împrumuturi recente.

7. Vocabularul limbii literare a epocii se îmbogățește însă nu numai pe calea împrumuturilor directe din alte limbi, ci și prin o serie de calcuri: uneori un cuvânt din fondul tradițional dobîndește un nou înțeles sub influența termenului corespunzător din altă limbă; alteori, se copiază forma internă a cuvîntului străin, se imită, cu mijloacele de care dispune limba română, procedeul de alcătuire a cuvintelor din altă limbă. În fond, în ambele cazuri, avem a face cu încercări de a folosi materialul limbii române pentru a reda noțiuni noi.

Astfel *aplecare*, de ex. la Al. Russo: „pe noima *aplecărilor* și a năravurilor oamenilor”, traduce probabil fr. *inclination*, *penchant*, sau germ. *Neigung*; la același autor, întîlnim *înriurire*: *înriurirea slavonă*, forma infinitivală, substantivală de la vb. *înriuri*, format în secolul al XIX-lea după fr. *influer* sau germ. *beeinflussen* ²⁰.

La N. Bălcescu, cuvîntul *zgomot* dobîndește înțelesul de „noutate”, „zvon”: „îi făcu cunoscut *zgomotul* răspîndit de curier în oraș”, după fr. *bruit* (cf. fr. *le bruit court*); același autor folosește verbul *a alerga* cu înțelesul de „a face apel la, a recurge”: „spre a-l vătăma, trebuie *a alerga* la intrigi”, după fr. *recourir* (cf. fr. *recourir à la ruse*).

După modelul fr. *confrère*, Heliade Rădulescu folosește termenul *confrate*; *a prejudeca* („Frate, nu *prejudeca*”, pe care îl întîlnim la C. Făca) este un calc după fr. *préjuger*. În aceeași categorie pot fi amintiți: *a consfinți*: „Cînd atuncea al tău nume nemuririi *consfințit*, / Va luci la fiii Patriei chiar ca-n ceriu un planit” (Gh. Asachi) sau *a consînți*: „Artele se întrecură spre *a consînți* memoria acestui eveniment” (N. Bălcescu), create după modelul fr. *consacrer*; *a demădula*: „cerea să *demăduleze* crăia Poloniei” (*ibidem*), după fr. *démembrer*. Sînt diverse încercări de a reda pe românește fr. *sentiment*: alături de *sentiment* (pe care îl întîlnim, de exemplu, în scrierile lui C. Făca, Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu) și care e un împrumut romantic, circulă în limba literară a epocii forme calchiate ca *simțimînt*: „*simțimîntul* datoriei” (N. Bălcescu), *simțiment* (C. Negruzzi, C. Conachi, H. Rădulescu) sau *simțiment* (H. Rădulescu); cf. și *simțimentalitate*: „*simțimentalitatea* m-a apucat fără voia mea” (M. Kogălniceanu). Uneori termenul străin este apropiat ca formă de cuvîntul înrudit, corespunzător, din fondul tradițional al limbii: *nopturn*: „convorbire *nopturnă*” (Gh. Asachi), sub influența lui *noapte*; *apatic* „acvatic” (Gh. Asachi) sub influența lui *apă*.

Vom releva doar cîteva fapte din acest domeniu, referindu-ne la traducerea lui Grigore Alexandrescu a poemului în proză *Eliezer și Neftali* de Florian ²¹. Împrumuturile lexicale directe sînt mai rare decît ne-am aștepta; întîlnim unele perifraze redînd termeni pentru care nu existau corespondente în românește: de exemplu, fr. *conquête* este tradus: „locurile ce prin război

²⁰ Cf. L. Leonte, *Limba scrierilor românești ale lui Alecu Russo*, în *Studii și cercetări științifice* (Filologie), IX (1958), fasc. 1—2, p. 56.

²¹ *Eliezer și Neftali*, poemă tradusă din Florian de Grig. Alexandrescu, București, 1833.



dobindiseră", iar fr. *factions* este redat prin: „impericheri și dezghinări“ („nenorocitul Ierusalim... mai era sfîșiat și de *impericherile și dezghinările din lăuntru*“). Cuvinte din fondul tradițional al limbii dobîndesc sensuri noi: de pildă *tinăr* capătă sensul de „tandru, duios“ („aducerea-aminte a fratelui său îl trage din *tinerile* sale cugetări“), după fr. *tendre*, iar *a se veseli* are și înțelesul de „a se bucura de, a se folosi“ („el să va putea *veseli* de jumătatea fericirii“), ca și fr. *jouir*. Interesante sînt unele calcuri frazeologice: *a arunca strigări* („ei se risipesc *aruncînd strigări*“), după fr. *jeter des cris*; *a păzi tăcere* („Smerita Rahil *păzește tăcere*“), după fr. *garder le silence* sau *a spune din cuvînt în cuvînt* „a cita textual“ („aceste legi... pă care eu nu fac decît a le spune din *cuvînt în cuvînt*“), după fr. *citer mot à mot*.

Împrumuturile și calcurile sînt numeroase mai ales în limba textelor traduse (fie că e vorba de creații artistice, de lucrări cu caracter științific sau administrativ sau, pur și simplu, de informații din periodicele vremii — care apăreau în rubrica „știri din afară“). Se știe că, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, numărul traducerilor (mai ales din franceză) crește. Studiul limbii textelor traduse în această perioadă prezintă un interes deosebit pentru cercetător, permițîndu-i să sesizeze una dintre modalitățile de pătrundere a cuvintelor și a expresiilor frazeologice noi. Urmărirea comparativă a textelor este instructivă: se poate constata efortul traducătorilor de a reda corect originalul cu mijloacele de care dispunea vocabularul tradițional.

Un studiu care ar grupa calcurile lexicale și frazeologice din limba literară a veacului al XIX-lea și ar stabili în ce măsură astfel de inovații s-au consacrat în limba literară sau au rămas la stadiul unor creații individuale ar fi de o deosebită utilitate pentru istoricul limbii literare din secolul al XIX-lea.

8. O trăsătură distinctivă a lexicului limbii literare din secolul al XIX-lea este pătrunderea în componența, în special, a vocabularului creațiilor beletristice, a elementelor de limbă populară. În secolul al XIX-lea, contactul scriitorilor cu literatura populară și cu limba vorbită se intensifică, fapt care are drept urmare folosirea în creația artistică a elementelor de limbă populară. Este vorba în primul rînd de elemente lexicale din creațiile producțiilor folclorice, care apar în creația cultă („Spune, *ini-mioară*, spune / Ce durere te răpune“ — Ienăchiță Văcărescu; sau: „*Daleo, daleo*, dragă *durdă* / Fă-te-ncoace, nu fi surdă“ — Nicolae Văcărescu), încă de la începutul secolului al XIX-lea la scriitori ca I. Budai-Deleanu, C. Conachi, poeții Văcărești. Aceste elemente vor dobîndi o întrebuințare mai largă la V. Alecsandri și o valorificare într-adevăr artistică la Mihai Eminescu.

Pe lingă elementele specifice creației folclorice, în literatura artistică a secolului al XIX-lea capătă o largă răspîndire elementele caracteristice limbii vorbite, ale conversației curente (cf. de exemplu, la B. P. Mumuleanu: „Tică-loși, *nătăfleți* / *Gugumani, nerozi, bobleți* / Ce năpaste, silă sînt / Toți nerozii pe pămînt... / *Ce vită, ce dobitoc* / Omul bogat cu noroc!“).

Valoarea expresivă a acestor elemente este augmentată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, datorită opoziției dintre limba literară, ale cărei norme se definitivează în această perioadă, și limba conversației curente, care permite o întrebuințare mai liberă a mijloacelor de exprimare. Utilizarea elementelor de limbă vorbită conferă o notă realistă stilului; scriitori ca I. L. Caragiale le folosesc cu succes în scopul individualizării vorbirii personajelor.

*

9. În concluzie, cercetătorul care urmărește lexicul limbii literare din secolul al XIX-lea are de rezolvat, pe lângă o serie de probleme generale (raportarea la istoria societății, considerarea stadiului de evoluție din secolele anterioare etc.) și unele probleme specifice acestei perioade. Este de reținut, în primul rând, varietatea influențelor exercitate asupra limbii române în acest secol, fapt care duce la apariția a numeroși termeni noi (imprumuturi directe sau calcuri). Istoria vocabularului limbii literare, în secolul al XIX-lea, oglindește profundele prefaceri sociale, economice și culturale din această perioadă de destrămare a feudalismului și de ascensiune a capitalismului. Studiarea căilor de pătrundere a acestor termeni noi, a modului cum sint repartizați în diverse domenii de activitate, examinarea materialului pe care îl oferă dicționarele de neologisme, a modificărilor pe care le introduc unii scriitori în edițiile succesive ale operelor lor, folosirea largă a elementelor lexicului popular — iată câteva dintre aspectele mai interesante de care trebuie să țină seama cercetătorul lexicului limbii române literare din secolul al XIX-lea.

STILISTICA ȘI SOCIOLINGVISTICA (IMPLICAȚII ÎN INTERPRETAREA TEXTULUI LITERAR)

Cercetările de stilistică și sociolingvistică, deși s-au dezvoltat în direcții diferite, unele chiar divergente, au numeroase elemente comune. Ele prezintă frecvente puncte de contact și coincid în multe aspecte. Cercetările concrete în fiecare dintre cele două discipline arată că unele probleme ale sociolingvisticii au fost incluse, în mod tradițional, în sfera stilisticii, așa cum anumite aspecte ale studiului stilisticii sînt puse mai pregnant în lumină, în ultimul timp, de sociolingvistică¹.

Din considerațiile de mai sus, rezultă necesitatea abordării interdisciplinare a faptelor, pentru a ajunge la o cunoaștere mai exactă și, mai ales, la o explicare mai adecvată a realității lingvistice.

Punctele de joncțiune dintre stilistică și sociolingvistică sînt mai evidente, așa cum s-a observat, îndeosebi în studiile de limbă literară și anume în cele consacrate stilurilor ei funcționale și modului de constituire și de funcționare a normelor lingvistice în diferite perioade ale evoluției limbii².

Examinînd posibilitatea folosirii metodelor stilisticii în sociolingvistică, Bernd Spillner consideră că: „Stilistica și sociolingvistica se ocupă, într-adevăr, de aceeași problemă a enunțurilor care vehiculează aceeași informație și care au aceeași valoare semantică, dar diferă fie în privința unei anumite informații estetice suplimentare, ca în cazul varietăților stilistice, fie unei anumite informații care îl califică pe vorbitor în raport cu apartenența sa la un grup social, ca în cazul varietăților de clasă socială și al varietăților regionale”³.

¹ Cf. A. D. Svejcer, *Sovremennaja sociolingvistika. Teorija, problemy, metody*, Moskva, 1977, p. 100 și urm.

² Cf. *Stilistik und Soziolinguistik. Beiträge der Prager Schule zur strukturellen Sprachbetrachtung und Spracherziehung, zusammengestellt und eingeleitet von Eduard Beneš und Josef Váček*, Berlin, 1971; vezi, în special, studiile: Karel Hausenblas, *Stile der sprachlichen Ausserungen und die Sprachschichtung*, p. 38—53 și Miloš Dokulil, *Zur Frage der Norm der Schriftsprache und ihrer Kodifizierung*, p. 94—101.

³ Bernd Spillner, *The Relevance of Stylistic Methods for Sociolinguistics*, în *Association internationale de linguistique appliquée. Third Congress, Copenhagen, 1972, Proceedings*, vol. II, *Applied Sociolinguistics*, edited by A. Verdoodt, Heidelberg, 1974, p. 173: „Stylistics and sociolinguistics are indeed concerned with the same problem of utterances conveying the same information and having the same semantic value, but differing either in some additional aesthetic information, as in the case with stylistic varieties, or in some information qualifying the speaker as to his membership in some social group, as in the case with social class or regional varieties”. Ocupîndu-se de diferențierea stilistică și funcțională a limbilor literare, Natalia Semeniuk o consideră ca „o formă specifică a variației sociale a limbii”, *Stylistic and Functional Differentiation of Literary Languages as a Type of Sociolinguistic Variation (Synchrony and Diachrony)*, în vol. *Problems of the Contemporary World. Theoretical Aspects of Linguistics*, Moscow, 1977, p. 44.

În realizarea mesajului literar, autorul trebuie să efectueze, în funcție de anumiți factori obiectivi și/sau subiectivi o selecție din multitudinea de fapte (fonetisme, forme și construcții gramaticale, cuvinte), de care dispune limba și care reprezintă repertoriul lingvistic al unei comunități (sau al unui individ) într-un anumit loc și într-o epocă dată.

Se știe că, alături de variația lingvistică spațială și temporală, un rol deosebit îl are variația socială⁴, legată de distribuția și stratificarea socială a vorbitorilor (caracterizată printr-un inventar lexical și un sistem de reguli de exprimare de care dispune un vorbitor sau un grup de vorbitori), ca și — într-un sens mai restrâns — cea contextuală, determinată de situația în care se desfășoară comunicarea: cadrul, tema mesajului, raporturile profesionale, ierarhice (obiective și subiective) existente între interlocutori etc. Rezultă că, atât în stilistică, cât și în sociolingvistică conceptul de variație este fundamental și că stilurile care formează repertoriul verbal al unui anumit vorbitor reprezintă „versiunile particulare ale dialectului său, pe care el le folosește în anumite contexte”⁵. Precizările de mai sus pun în evidență, așadar, implicațiile sociolingvistice ale stilisticii⁶.

În cele ce urmează, vom încerca să ilustrăm considerațiile teoretice precedente, pornind de la câteva texte de literatură beletristică. Ne vom opri, în primul rînd, la unele fragmente din schițele lui I. L. Caragiale, acest excepțional observator al limbii vorbite.

Primul fragment este din schița *Temă și variațiuni*⁷. Mai întii, evenimentul petrecut în Dealul Spirii, faptul nud, „tema”, cum o numește autorul:

Aseară, pe la 6 ore, un foc a izbucnit la o casă peste drum de cazarma Cuza în Dealul-Spirii. Mulțumită activității pompierilor și soldaților, focul, deși bătea un vînt puternic, a fost năbușit în cîteva minute. Pagubele nu sînt prea însemnate (*Universul*).

Această relatare neutrală devine, în optica ziarului „opozant, fără programă, nuanță liberală-conservatoare”: „o pată neștearsă și indelebilă asupra acestui negru regim, pretins alb, regim al incendiului”. În ziarul oficios, „sinistrul cel grozav” apare însă ca „o pură invențiune ieșită din fantazia nesecată și din bogatul arsenal de calomnii al adversarilor”.

Din punct de vedere stilistic, comicul rezultă din modul în care sînt puse în lumină și îngroșate de către autor deosebirile care apar în transmiterea uneia și aceleiași informații („variațiunile”)⁸.

⁴ Pentru a desemna cu un anumit termen diferite varietăți sociale ale limbii s-a utilizat, într-o perioadă, termenul de „dialect social”, iar în ultimul timp s-a propus cel de *sociolect*, format prin analogie cu *dialect*, *idiolect* etc.

⁵ Cf. Peter Trudgill, *Sociolinguistics. An Introduction*, 1974, p. 109—110: „The styles which make up the verbal repertoire of a particular speaker, therefore are the particular versions of his dialect which he uses in particular contexts”.

⁶ Cf. Barbara Sandig, *Stilistik, Sprachpragmatische Grundlegung der Stilbeschreibung*, Berlin, New York, 1978, p. 148: „Eine pragmatische verstandene Stilistik hat deshalb soziolinguistische Implikationen”.

⁷ I. L. Caragiale, *Opere*, III, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, București, 1932, p. 22.

⁸ *Mutatis mutandis*, un procedeu asemănător în difuzarea și comentarea unui mesaj a fost pus în evidență de Hugo Steger într-o prelegere (la fosta Facultate de Limbi și Literaturi Germanice din București), în care a examinat un fragment din textul unei expuneri în parlamentul vest-german, în comparație cu relatările și adnotările comentatorilor de la radio, televiziune și presă din R. F. Germania.

Sociolingvistica oferă explicația surselor acestui comic, plecând de la determinarea socială a utilizării formelor verbale în comunicare. Faptul obiectiv al incendiului dobândește în relatarea fie a ziarului opozant, fie a oficiosului, o coloratură stilistică, prin care se definește poziția socială a celor două grupări politice adverse.

Examinarea comparativă a celor două „variațiuni” pune în lumină importanța statutului social al emițătorului în transmiterea informației; ținând seamă de finalitatea *subiectivă* a mesajelor transmise, se ajunge la modificarea conținutului *obiectiv* al „temei”. Selectarea unor elemente lexicale specifice asociate cu anumite epitețe țintește două obiective diametral opuse: pe de o parte, exagerarea cauzelor, a proporțiilor și consecințelor evenimentului („pată neștearsă și indelebilă”, „negru regim... al incendiului”), pe de altă parte, anihilarea lor („pură invențiune ieșită din fantazia” etc.)⁹.

Pentru a înțelege pe deplin tehnica de compoziție utilizată de I. L. Caragiale nu este de prisos să menționăm că o altă „variațiune” a aceleiași „teme”, dintr-un „*journal chic*” („un ziar distins”), fiind destinată unui alt public receptor, este redactată în franceză cu particularități stilistice caracterizate printr-o notă de convenționalism și inserează, în final, o reclamă comercială: „*Après l'incendie, chambre des plus sélectes chez le rôtisseur du coin*” („după incendiu, o gustare din cele mai selecte la bodega din colț”)⁹.

Este de remarcă, în legătură cu această ultimă „variațiune”, că textul ei este semnificativ atât pentru statutul social al redactorilor „ziarului distins”, cit și pentru acela al publicului receptor (cu un anumit nivel cultural și aparținând acelei pătri sociale ironizate de scriitor în *High Life*), căruia îi este adresată informația.

Sociolingvistica insistă asupra unor aspecte ale folosirii limbii în anumite contexte sociale, asupra semnificației diverselor forme verbale în comunicare. Elocvente, din acest punct de vedere, sînt așa-numitele „acte de vorbire” (engl. *speech acts*) — concept răspîndit în ultimul timp datorită unor lucrări ca aceea a lui J. R. Searle¹⁰.

În cadrul concepției de „filozofie a limbii”, problemele examinate, în general, în lingvistică, din perspectiva „codului lingvistic”, sînt investigate în lumina „actelor de vorbire”, în sensul unor unități constituente de bază ale comunicării (cerere, poruncă, amenințare, salut, jurămint, promisiune etc.).

Asociind, în interpretarea textului literar, asemenea perspectivă cu aceea a sociolingvisticii, datele obținute pot constitui pentru cercetător nu numai un indice diagnostic al particularităților unui individ (sau ale unui grup social), ci și trăsăturile stilistice definitorii pentru un personaj (individual sau colectiv) în raport cu alte personaje.

De exemplu, în altă schiță a lui I. L. Caragiale, *Un pedagog de școală nouă*, în același cadru (examenul anual), în aceeași situație de comunicare (temă, de asemenea, invariabilă: proba de examen), exprimarea aceluiași emițător (Marius Chicoș Rostogan) se caracterizează printr-o suită de elemente lingvistice, dintre care deosebit de semnificative

⁹ I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰ J. R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, 1969.

sînt cele ce rezultă din atitudinea și, implicit, din formulele de adresare ale acestuia față de interlocutorii săi aparținînd unor diverse categorii sociale. Comportamentul lingvistic al profesorului este diferit, pe de o parte, față de mamele elevilor Popescu și Ionescu („mahalagioaice”) și, pe de altă parte, față de mama „tînărului Ftiriadi” („doamnă din înalta societate”), venite să asiste la examenul copiilor:

Profesorul (*energic*): Meri la loc, *boule*! (*către mama lui Popescu...*) Că-z prost l-ai făcut, *cucoană*! Apoi ăstuiă doară numai paie să-i dai să mince... Că-z geaba te mai *bocești* acum! nu-l mai dreji. Are să mai steie încă șapke ani repekinke... Ioanescule!... Cumu-i pămîntul, *mă*?

Ionescu: Mare, dom'le!

Profesorul: Pe dracu mare! L-a măsurat *mini-ta*, să vază mare-i... Nu-i vorbă ghe mare, *mă prostovane*! e vorba cumu-i?

Ionescu: Se-nvîrtește, dom'le.

Profesorul (*răstîndu-se puternic, mama lui Ionescu se sperie*): — No! apoi? dacă se învîrke, cumu-i? în trei colțuri, *animale*?...

Ionescu: Rotund.

Profesorul: Vezi așa, *loază*!

(*Se face un zgomot la ușă. O doamnă din înalta societate, doamna Ftiriadi, intră...*)...

Profesorul: Binevoiască numai *onorata doamnă* să ieie loc... (*către Ionescu, care așteaptă în picioare*). Tu meri la locu-ți... De hatîrul *mini-tîi*, pe kine nu ke las repekinke!...

Profesorul (... *Mahalagioaicele ies foarte umilite*): — No, acumă *tînărul Ftiriadi*! Spune-ne, s-audă și *ilustră matroană, onorata ta mamă*: nu-i așa că pămîntul se-nvîrke în jurul soarelui trei ani cîte 365 ghe zile și mai apoi în al patrulea în 366 ghe zile?

Micul Ftiriadi: Da, dom'le!...

Profesorul (*către clasa întreagă*): — No, *boilor*, vegheți numai exămplu ghe aplicaune!...

Profesorul: Bine! Bravo!!! *Emininke!!!*... ¹¹

Comportarea pedagogului față de părinți se reflectă, într-o formulă asemănătoare, și în modul lui de adresare către copiii acestora (pe de o parte: *boule, prostovane, animale, loază*; pe de alta: *tînărul Ftiriadi, emininke*).

Există o literatură relativ bogată în legătură cu formulele de adresare în diverse limbi, dat fiind că ele reprezintă elemente relevante pentru ceea ce D. Hymes numește „etnografia vorbirii” ¹². În comedia *Preșul* a lui Ion Băieșu, între aceiași interlocutori se constată necesitatea variației în formula de adresare, în vederea adecvării la situația de comunicare (interlocutorii sînt: *Pamfil*, chiriaș principal, vicepreședinte al comitetului de bloc, și *Filofteia*, femeie de serviciu, membră a comitetului de bloc):

Filofteia (*Iese... și se întoarce cu două borcanele de iaurt. Bate în ușa lui Pamfil*): Tov. Pamfil! Iaurtu', dom'le! (*Apare în ușă Pamfil...*): Tov. vicepreședinte al comitetului de bloc, v-adusei, iaurtu', dom'le! ¹³

¹¹ I. L. Caragiale, *Opere*, I, ed. cit., București, 1930, p. 96—97.

¹² D. Hymes, *The Ethnography of Speaking*, în vol. *Anthropology and Human Behavior*, Washington, 1962; vezi și textul românesc (abreviat), la Liliana Ionescu-Ruxandoiu și Dumitru Chițoran, *Sociolingvistică*, București, 1975, p. 51—67.

¹³ În contextele de mai sus, *dom'le* nu este propriu-zis o formulă de adresare, ci, mai curînd, un tic verbal cu funcție fatică în comunicare.

Pamfil: Mersi, coană Filofteia!

Filofteia: Zi-mi tovarășe, că sînt în timpul serviciului.¹⁴

Intr-o comunitate lingvistică, formulele de adresare joacă rolul unor indici sociali, sînt adevărate „etichete” ale statutului vorbitorilor și ale relațiilor dintre ei. Această constatare este concludent valorificată stilistic în următoarea scenă din *Seringa* lui T. Arghezi (interlocutorii sînt: *d-na Robert*, soacră, și *dr. Scarlat*, ginere):

Dr. Scarlat: Doamna Robert are aceleași idei asupra căsătoriei, ca domnul Robert?

Doamna Robert: Despre ce idei e vorba, doctore?

Dr. Scarlat: Altfel nu puteți să-mi ziceți? Numai doctore? Sînt doctor la spital, la cabinet, la bolnavi, la consult, la Facultate...

Dr. Scarlat: Ah! Nu mai vorbiți de noblețe... Profesia! Sînt condamnat s-o duc cu mine și în familie. Și cînd dorm sînt domnule doctor. Dacă mă făceam inginer, eram domnule inginer. Dacă mă făceam avocat eram maestre. Nu scăpam în nici un fel de onoarea asta. ... La noi acasă, unde m-am născut, oamenii-și zic pe nume: socru-i tată-socrule, soacra-i mama-soacră, oamenii sînt vere, bărbatul e dragă, nevasta-i nevastă, nu-i doamna, și mama-mi zicea Guță... Și scrisorile astea sînt toate cu onorate domnul doctor, stimat domnul doctor. Avem onoarea, binevoiți, vă rog.¹⁵

În cumulum formulelor de adresare enumerate de dr. Scarlat în replica sa, care reprezintă, de fapt, un adevărat comentariu metalingvistic, apare implicit opoziția dintre formulele caracteristice comunicării familiale *informale* și cele convenționale, *formale*, determinate de anumite raporturi profesionale; totodată, aceste formule marchează stilistic relațiile dintre personaje.

Folosirea de către vorbitori a unor elemente lingvistice în funcție de situația de comunicare a unei informații presupune, din partea acestora, o *a l e g e r e* (fr. *choix*) din repertoriul lingvistic de care dispun¹⁶.

Această „alegere” (oricît de criticat ar fi conceptul de către unii lingviști), cu implicații atît stilistice, cît și sociolingvistice, este determinată de diverși factori, dintre care primordiali sînt cei sociali, reprezentînd un indice al identității și coeziunii grupului social de care aparțin vorbitorii.

Dacă admitem că stilistica, în sens larg, se ocupă cu inventarierea și descrierea variației expresive a limbii, iar sociolingvistica încearcă să explice *c u m* și *d e* cele interlocutorii se exprimă în mod diferit¹⁷, atunci apar evidente raporturile dintre cele două discipline, care cercetează aspecte complementare ale comunicării în societate.

¹⁴ Ion Băieșu, *Cine sapă groapa altuia. Drame și comedii*, București, 1974, p. 160-161.

¹⁵ T. Arghezi, *Teatru*, București, 1968, p. 77.

¹⁶ Cf. Barbara Sandig, *op. cit.*, p. 171: „die Stilzüge bestimmen den Wahlen aus dem Ganzen der Sprache” („trăsăturile stilistice determină alegerea din ansamblul limbii”).

¹⁷ Cf. Gaetano Berruto, *La sociolinguistica*, Bologna, 1974, p. 7: „sociolinguistica [...] deve cercar di spiegare come e perché i parlanti parlano in modo diverso”; vezi și formularea lui Joshua A. Fishman, *Who Speaks, What Language, to Whom and When* („Cine vorbește, ce limbă, cui și cînd”), în *Linguistique*, 1965, nr. 2, p. 67-88.

OVID DENSUSIANU: PROBLEMA DICȚIONARULUI ACADEMIEI ȘI A ORTOGRAFIEI LIMBII ROMÂNE

Comunicarea de față, prezentată cu prilejul împlinirii a 40 de ani de la moartea lui Ovid Densusianu, nu este o expunere critică sau un panegiric oficial; ea încearcă doar să înfățișeze una dintre fațetele singulare și complexe personalități a acestui savant, continuator al unei tradiții de învățați ardeleni, deschizător de drumuri în lingvistica și istoria literară românească — și care a jucat un rol cultural de frunte în primele decenii ale secolului nostru.

S-a scurs o îndelungată perioadă de timp, care ne permite să examinăm cu obiectivitate raporturile lui Ov. Densusianu cu Academia Română, cu precădere atitudinea lui în două probleme fundamentale, legate, într-o anumită măsură, de însăși rațiunea întemeierii și existenței acestei instituții: *Dicționarul Academiei și problema ortografiei limbii române*.

Vor apărea, astfel, mai limpede, atît incompatibilitățile unui temperament pasionat, cit și opozițiile doctrinale ale savantului, atît în raporturile lui cu instituția — vechea Academie —, cit și cu membrii ei. Precizările care urmează se înscriu pe linia acelor constatări pe care însuși Densusianu le formulase cu prilejul discursului său de recepție la Academie, consacrat evocării lui Barbu Șt. Delavrancea, rostit în ședința din 31 mai 1919 a sesiunii generale anuale: „Sufletul unei instituțiuni, afirma el, se arată în ceea ce ea pregătește pentru viitor, dar îl recunoaștem și din ce păstrează ca *moștenire* intelectuală de la cei care au făcut parte din ea”¹.

Una dintre valorile gândirii lui Ovid Densusianu rezidă în această formulare lapidară pe care ne-o putem însuși, fără rezerve, și astăzi.

În ce condiții a fost primit Ov. Densusianu la Academia Română? Alegerea lui ca membru corespondent, în Secțiunea literară a Academiei, datează din 1903, după publicarea în limba franceză a primului volum din *Histoire de la langue roumaine*.

Procesul-verbal al ședinței din 10 martie 1903 a Secțiunii literare a Academiei menționează că se reia discutarea candidaturii lui Ovid Densusianu, propus de Ion Bianu ca membru corespondent. B. P. Hasdeu se opune, pretinzînd că lucrarea lui Densusianu despre istoria limbii române este rössleriană și se miră de ce n-au fost propuși Barbu Șt. Delavrancea, I. L. Caragiale sau Haralambie Lecca. N. Quintescu consideră că lucrarea lui Densusianu e prea puțin cunoscută în secție și propune să se amîne discuția pentru o mai bună cunoaștere a ei. În replică, Ion Bianu demonstrează că Densusianu nu

¹ Ovid Densusianu, *Barbu Delavrancea, Discurs rostit la 31 mai 1919, cu răspuns de Ion Bianu*, București, 1919, p. 4.

e rösslerian și că un filolog serios ca el ar trebui să facă parte din secțiunea literară, unde nu mai este alt reprezentant decât Al. Philippide. N. Quintescu protestează contra afirmației că alți membri ai secției nu ar fi competenți în materie de filologie; consideră că, în conformitate cu statutele, în secție trebuie să fie aleși de preferință filologi și cunosători ai clasicismului. I. Caragiani se raliază și el părerii de a se amîna alegerea. Titu Maiorescu susține însă că punctul de vedere al lui Ov. Densusianu se apropie de opinia lui D. Onciul și nu de aceea a lui Rössler. Chiar și în caz contrar, după părerea acestuia, nu e bine ca în Academie să fie reprezentat un singur curent, ci cit mai multe².

În ședința din 17 martie 1903 a Secțiunii literare a Academiei (prezidată de Titu Maiorescu), pe baza propunerii lui I. Bianu de alegere a lui Ov. Densusianu ca membru corespondent, conform articolului 62 din regulament, se hotărăște ținerea unei ședințe secrete. La vot, Densusianu obține 5 bile albe și 3 negre, propunerea urmînd să fie înaintată plenului.

În ședința din 29 martie 1903 (președinte, P. S. Aurelian), la ordinea de zi este inclusă discutarea propunerii ca Ov. Densusianu să fie ales membru corespondent. Ion Bianu citește recomandarea³; rezultatul votului: votanți 25; voturi pentru: 16, contra: 9. Propunerea întrunește, așadar, majoritatea simplă; art. 7 din statute cere însă 2/3 din voturi.

Propunerea este pusă din nou la vot, în ședința din 30 martie 1903 (președinte, P. S. Aurelian) și rezultatul votului este, de data aceasta, favorabil lui Ovid Densusianu, care este proclamat membru corespondent cu 16 voturi pentru, 7 contra, din 23 de votanți⁴.

Peste 15 ani, în ședința din 15/28 octombrie 1918, pe baza raportului prezentat de același Ion Bianu, Ov. Densusianu este ales în unanimitate (de data aceasta, cu 18 voturi) membru activ. În concluzia raportului (pe care o reproducem, deoarece anticipează o preocupare de actualitate — aceea a integrării învățămîntului cu cercetarea), Ion Bianu arată: „Pe amîndouă aceste terenuri de studii filologice, adică al istoriei limbii și al dialectologiei române, d-l Densusianu, ca profesor, a creat o bună școală filologică în Universitate. Alegîndu-l membru activ, legăm de activitatea Academiei întreagă această școală solidă și sănătoasă, tocmai cînd în sinul Academiei filologia românească are trebuință să fie regenerată și întărită”⁵.

*

Înainte de a prezenta poziția lui Densusianu față de vechea Academie, în legătură cu problemele Dicționarului și ale ortografiei, se cuvine să subliniez atitudinea lui consecventă într-o problemă care astăzi ne pare limpede, dar care a întîmpinat rezistență în epocă: promovarea oamenilor de artă la Academie.

² Procese-verbale, Arhiva Academiei, P-4-1903—10 martie (A-3-1894 v.).

³ Reținem din recomandarea lui I. Bianu: „Mă opresc aici cu analiza operei d-lui Ovid Densusianu asupra *Istoriei limbii române*, operă care este înția expunere sistematică a fazelor istorice a limbii române, și este condusă de un spirit științific luminat și independent de orice fel de preocupare străină științei”, *Analele Academiei Române*, Seria II, t. XXV (1902—1903), București, 1902, p. 154.

⁴ *Analele Academiei Române*, Seria II, t. XXV (1902—1903), București, 1903, p. 159.

⁵ *Analele Academiei Române*, Seria II, t. XXXIX (1916—1919), București, 1921, p. 149.

Este interesantă, în acest sens, o scurtă notă apărută în *Vieața nouă* (1907): „O Academie care nu seamănă cu a noastră și cu altele e Academia din Praga. Pe lângă secțiunea istorică și cea de științe, sînt două secțiuni, de muzică și de arte. Raportul anului trecut ne spune că s-au dat premii și compozitorilor“ (p. 19). Semnificativ pentru concepția lui Densusianu — care considera că Academia trebuie să fie un for reprezentativ nu numai al valorilor științei, culturii, ci și al artei — este articolul *Arta la Academie*: „În sesiunea generală din 1932 s-a propus, în secțiunea literară, să fie ales D. Enescu, cu toate că statutele Academiei — art. 23, nu 14, cum greșit îl dă D. Brătescu-Voinești — prevedeau că nu pot fi membri activi decît aceia care s-au făcut « cunoscuți prin operele lor și activitatea lor literară și științifică » — arta era deci exclusă“⁶. „Cînd a venit în plen discuția asupra alegerii D-lui Enescu, am reamintit propunerea, continuă Densusianu, pe care am făcut-o în ședința din 28 mai 1923 ca să se înființeze o secțiune a artelor și organizatorul ei să fie D. Enescu [...] — propunerea a rămas, de altfel, netrecută în procesul-verbal al ședinței, cum de multe ori se întîmplă la Academie, unde totdeauna cenzura a avut ticlurile ei“⁷.

Ovid Densusianu a luptat, așadar, consecvent pentru primirea oamenilor de artă la Academie, formulă care ar fi făcut, fără îndoială, cinste instituției; se știe că abia în 1948, o dată cu reorganizarea Academiei, s-a înființat o secție care reunea personalitățile vieții artistice.

*

În legătură cu elaborarea *Dicționarului limbii române*, una dintre principalele sarcini ale Academiei încă de la înființarea acestei instituții, Ovid Densusianu adoptă o atitudine netă încă din 1905, cînd se produce prima confruntare cu S. Pușcariu.

Am putea spune că, între cei doi mari învățați, deosebiriile au fost la fel de profunde ca și elementele pe care le aveau în comun: originalitatea și valoarea creației lor științifice.

Pentru înțelegerea dialogului dintre cei doi lingviști cu privire la redactarea *Dicționarului* sînt concludente amănuntele relevate de Densusianu într-un articol publicat mult mai tîrziu: „În 1905, cînd la Academie era vorba ca redactarea dicționarului, după ce nu o mai putuse continua Philippide, să-mi fie încredințată în colaborare cu alți filologi, hotărîrea avea să se ia într-o ședință a comisiei prezidate de Dimitrie Sturza și din care mai făceau parte: Maiorescu, Bogdan, Kalinderu, Bianu, Tocilescu. Părerea mea era ca dicționarul să-l redactez în colaborare cu D-nii I. A. Candrea și Sextil Pușcariu [...]. În comisia Academiei, cînd am pronunțat numele celui de al treilea colaborator, D. Candrea, l-am văzut pe Mitiță Sturza admonestindu-mă cu gestu-i cunoscut: « cum se poate să admiți d-ta colaborarea unui străin la o operă națională? ». Și vrînd să arate că nu era de tot străin de romanistică s-a înflăcărat și mai mult ca să-mi spuie: « cînd eram la Universitatea din Bonn l-am ascultat pe maestrul d-tale Diez, și era un mare patriot, cum sînt toți germanii; de ce nu ești și d-ta? »“. Replica lui Densusianu exprimă atitudinea principială a savantului lipsit de prejudecăți: „Am

⁶ Cf. remarcă virulentă: „între Academia noastră și estetică e o antinomie congenitală“. *Vieața nouă*, 1921, an. XVII, nr. 6—7, p. 164.

⁷ Vezi revista *Înălțarea*, serie nouă, nr. 7, 1 iulie 1936, p. 130—131.

ripostat că înțeleg patriotismul fără șovinism, că în știință, cum era vorba de ea atunci, nu fac deosebiri după cum cineva e dintr-un neam ori altul: dacă e vrednic, oricui îi recunosc meritele [...]. Urmarea: După cum declarasem, că ori colaborăm toți trei, ori nu iau parte la redactarea dicționarului, am refuzat propunerea. A doua zi, cu toate că la început era de acord cu mine, D. Sextil Pușcariu a venit să-mi spuie că acceptă decizia Academiei pentru că... s-a văzut pe urmă”⁸.

Orice comentariu este de prisos. Apar clare intransigența lui Ovid Densusianu, neacceptarea compromisului în numele respectării valorilor permanente ale științei, spre deosebire de comportamentul lui S. Pușcariu, care abandonează atitudinea principială inițială, în funcție de necesitățile momentului.

*

Se știe că *problema ortografiei limbii române* are o îndelungată istorie. Ne vom opri, în cele ce urmează, la un moment semnificativ, acela al reformei ortografiei, din perioada dintre cele două războaie mondiale. Pentru sesiunea generală din 1929, Sextil Pușcariu pregătise un proiect de reformă; în ședința din 30 mai 1929, A. Rădulescu comunică dorința lui N. Iorga — care lipsea — ca, la discutarea acestui proiect, să ia parte și Ov. Densusianu. În ședințele din 31 mai și 1 iunie se desfășoară discuții, fără să se treacă la vot⁹.

Bilanțul acestor discuții este consemnat într-o notă virulentă publicată de Ov. Densusianu în *Grai și suflet*: „După discuții în comisii, în plenul academic și după ce ajunsese la o aproximativ practicabilă ortografie, se face acum semnul rămîinerii la dezorientări, la absurdități din 1904 și ni se spune că va mai trece vreme pînă să se știe ce va fi ortografia nouă”. Cu o ironie mușcătoare, din care se poate desprinde și o notă de amărăciune și chiar de îngrijorare, Densusianu își încheie astfel această notă intitulată *Ortografia Academiei tot nehotărîtă*: „Bate siroco cerebral la Academie!”¹⁰.

După discuțiile privind proiectul noii ortografii, raporturile lui Densusianu cu Academia Română s-au rupt definitiv. Îmi amintesc că studenții își puneau întrebarea, în toamna anului 1937, dacă profesorul, care urma să împlinească 65 de ani, se va prevala, în următorul an universitar, de calitatea sa de membru al Academiei pentru a-și continua activitatea la catedră sau, menținîndu-și atitudinea, se va pensiona. Decesul neașteptat din primăvara anului 1938 a dat răspuns la această dilemă.

În memoria contemporanilor și a urmașilor se păstrează, însă, imaginea savantului încrezător în finalitatea științei, lucid, intransigent, cu o gîndire neliniștită, în permanentă căutare a adevărului, refractar la orice idee de compromis, la orice concesie, neiertător în polemicile cu adversarii, luptînd cu societatea timpului său, dar rămînînd, pînă la urmă, un solitar, un izolat.

⁸ Cf. *Complicități și inconsecvențe* (II), în *Înălțarea*, nr. 12, 1 decembrie 1936, p. 220—221.

⁹ E interesant să amintim, în legătură cu problema reformei ortografiei, intervenția lui Rădulescu-Motru, care propunea un singur semn (*i*) pentru sunetul respectiv (notat în ortografia în vigoare *i* sau *d*), excepție făcînd doar numele proprii ca *român* și *România*, a căror scriere cu *d* a fost consacrată de tradiție, *Analele Academiei Române*, loc. cit., p. 214.

¹⁰ Ovid Densusianu, *Ortografia Academiei tot nehotărîtă*, în *Grai și suflet*, V (1931—1932), 2, p. 232; cf. Ovid Densusianu, *Opere*, vol. I, București, 1968, p. 577.

EXPRESIA LINGVISTICĂ A TEHNICII CINEMATOGRAFICE ÎN PROZA LITERARĂ

Cinematograful a cunoscut în ultimii ani o dezvoltare excepțională, devenind una dintre formele de expresie artistică specifice pentru secolul nostru. Modul în care omul modern gîndește, vede și își reprezintă realitatea este din ce în ce mai influențat de imaginea cinematografică.

După cum era de așteptat, această influență se manifestă și în domeniul literaturii, astfel încît regăsim în operele unor romancieri ca Michel Butor sau Alain Robe-Grillet procedee ale viziunii și ale tehnicii cinematografice¹.

Prezentîndu-și romanul *Terra di Siena*, scriitorul Francisc Munteanu preciza că activitatea sa de cineast îi oferise o nouă optică asupra romanului sau, pentru a spune mai bine, asupra romanului modern. Declarațiile acestui scriitor după terminarea filmului său *Cerul n-are gratii*, realizat după romanul citat, sînt la fel de semnificative: „Ritmul filmului a fost impus de carte sau, poate, invers. Nu mai știu exact cum a fost“.

Există o bogată literatură în care sînt examinate raporturile dintre arta romanului și arta filmului.

Aș menționa, între altele, capitolul consacrat spectacolului cinematografic de către Roman Ingarden². Spectacolul cinematografic este definit ca „o varietate de imagini discontinue, dar care ascund discontinuitatea, fiecare dintre ele fiind o reconstrucție cu mijloace fotografice a imaginii vizuale a unui obiect sau a unei anumite situații concrete“³.

Romanul, spre deosebire de film, este marcat de caracterul c o n t i n u u al discursului literar: „a scrie, sublinia Barthes în ale sale *Essais critiques*, înseamnă „a face să curgă cuvinte în interiorul acestei mari categorii a continuului care este povestirea“⁴. Romanul modern are o formă discontinuă, în sensul că scriitorul distruge cronologia lineară a succesiunii evenimentelor: timpul își pierde continuitatea neîntreruptă și direcționarea ireversibilă. Ar trebui spus că nu totdeauna este vorba de o influență a artei filmului asupra artei literare; subliniem numai anumite procedee de expresie comune,

¹ Pentru asemănările dintre tehnica filmului și cea a romanului, vezi Claude-Edmond Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, 1948; cf. mai cu seamă capitolul *Esthétique comparée du roman et du cinéma*, p. 11 și urm.

² Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, ediția a III-a, Tübingen, 1965, p. 343 și urm.

³ „Eine diskontinuierliche, aber ihre Diskontinuität werbergende Mannigfaltigkeit von «Bildern», von welchen ein jedes eine mit photographischen Mitteln hergestellte Rekonstruktion einer visuellen Ansicht eines bestimmten Gegenstandes oder einer bestimmten gegenständlichen Situation ist“, Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 344.

⁴ R. Barthes, *Essais critiques*, 1964, p. 177: „écriture c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie de continu qui est le récit“.

pe care le regăsim în comunicarea realizată atât în proza artistică, cât și în film.

Întreruperea cursului linear al acțiunii și întoarcerea spre trecut (ceea ce corespunde în arta cinematografică construcției prin *flash-back*, prin care o acțiune din trecut este inserată în desfășurarea unei acțiuni din prezent) este un procedeu, de fapt, anterior artei filmului (il regăsim deja la Homer, în *Odissea*). Este interesant de menționat faptul că, la sfârșitul secolului al XVII-lea, Dimitrie Cantemir, în povestirea sa alegorică *Istoria ieroglifică*, primul roman românesc, nu respectă ordinea cronologică a faptelor, ci ne introduce direct în miezul acțiunii principale, pentru ca, mai târziu, în confesiunea unuia dintre eroii principali, să prezinte întâmplări anterioare. D. Cantemir indică în prefața la *Istoria ieroglifică* faptul că a construit planul operei sale după planul romanului grecesc *Aethiopica* de Heliodor: „așa eu urmele lui Iliodor, scriitorul istoriei Aethiopicești călcând, mijlocul istoriei la început, și începutul la mijloc am pus”⁵.

Procedeu de *flash-back*, specific artei filmului, este utilizat frecvent în romanul modern (de exemplu, *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac), ceea ce atrage după sine anumite consecințe în folosirea timpurilor verbale ale narațiunii.

Jean Bloch-Michel, într-o lucrare al cărei titlu este el însuși grăitor: *Le présent de l'indicatif. Essais sur le nouveau roman* (Paris, 1963) scrie: „...cinematograful nu poate vorbi decât la prezent”⁶; „prezentul indicativ — subliniază același autor — nu este altceva decât timpul gramatical al narațiunii cinematografice”⁷.

După aceste explicații preliminare, raportându-ne la romanul românesc, vom ilustra câteva dintre corespondențele dintre modalitățile de expresie în narațiune și în film.

*

În noul roman, timpul de predilecție al povestirii este indicativul prezent. În acest sens, am putea da un exemplu din literatura română: *Descult* de Zaharia Stancu, roman cu elemente autobiografice, scris la persoana întâi (roman în „je”, „Ich-Roman”⁸), în care timpul cel mai folosit în narațiune este indicativul prezent; autorul povestește el însuși faptele, „narațiunea”, altfel spus, și se integrează astfel în lumea prezentată în *Descult*.

⁵ Cf. N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, II, București, 1938, p. 273.

⁶ Jean Bloch-Michel, *Le présent de l'indicatif. Essais sur le nouveau roman*, Paris, 1963, p. 101: „le cinéma ne peut parler qu'au présent”. A se vedea, pentru diversele valori ale prezentului indicativ, Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, 1960, p. 21 și urm.; cf. și H. Sten, *Les temps du verbe fini (indicatif) en français moderne*, Copenhague, 1952.

⁷ Jean Bloch-Michel, *ibidem*, p. 72: „le présent de l'indicatif n'est rien d'autre que le temps grammatical de la narration cinématographique”.

⁸ Reamintesc, în acest sens, interesantul eseu al lui Michel Butor, *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, publicat în revista *Les temps modernes*, nr. 178, februarie 1961, p. 936 și urm.; cf. de asemenea remarcă lui R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Communications*, 8, 1966: utilizarea lui „eu” în cadrul comunicării narative trebuie considerată ca „semn al naratorului” (*loc. cit.*, p. 19). Pentru modalitatea narativă la persoana I, vezi mai jos, *De ce lectura modernă a textului literar narativ? Modalități narative și implicații lingvistice*, p. 147 și urm.

Atunci cînd succesiunea cronologică a evenimentelor este întreruptă, autorul se întoarce înapoi, în trecut; timpul narațiunii este schimbat și înlocuit; de obicei, prin imperfect, ca în fragmentul de mai jos, unde, într-un dialog, după ce a fost invitat la un bal, autorul (erou protagonist, „erlebende Ich“) evocă (la imperfect) amintiri din trecut pe care termenul „bal“ i le-a reinviat în memorie.

- Să mergem la bal, *spune* nenea Papagal, să ne mai veselim.
- Să mergem. Unde are loc balul?
- Pe vale, lîngă casele Dudescului...

Iarna, la noi în sat, la Omida, între Crăciun și postul Paștelui, *se dădea* un bal la școală. Seara *se dădea* balul, sîmbătă seara, pentru ca a doua zi cei ce și-au petrecut noaptea dansînd să se poată odihni. Noi, copiii, *eram chemați* să scoatem băncile din școală și să le așezăm în curte, lîngă zidul școlii. *Eram puși* apoi să curățăm podelele, să le frecăm cu apă și să le spălăm, cu apă fiartă, lună să le facem. De tavanul școlii *atîrnau* panglici de hîrtie colorată și, pe ziduri, cu hîrtie colorată *astupam* crăpăturile. *Minjeam* cu smoală soba de tinichea din colț și-i *dădeam* lustru. *Spălam* și scările de piatră ale școlii. De peste șapte sate *veneau* la bal notarii cu nevestele și fetele lor, percepatorii și popii, și toți cei care *purtau* haine nemțești, gulere înalte la gît, pălării tari.

Se întîlneau la bal acriturile. De la oraș *aduceau* lăutari și de la gară *pină-n* curtea școlii *îi purtau* în trăsuri cu viorile pe genunchi. *Se adunau* lămpile de la primărie și de la poștă și sala școlii *era luminată* ca ziua. *Se lăsa* întunericul. *Începea* balul. Pînă la ziua *ținea* balul.

Atunci cînd reia firul acțiunii, autorul utilizează din nou prezentul indicativ.

- Unde ziseși că *e* bal, nene Papagal?
- Lîngă Dudescu.

Nu-i nici o sală prin preajma Dudescului. Balul *se ține* în fața unei case, într-o bătătură largă...

(Zaharia Stancu, *Descult*, ed. a VIII-a, 1962, p. 394—395)

Procedeele specifice unei imagini, în mai multe planuri, asupra realității apar, de asemenea, în proza românească.

Prin apropierea sau depărtarea camerei de luat vederi — operație numită în termen tehnici *travelling* — se obține îngustarea sau lărgirea cîmpului vizual al aparatului, atenția spectatorului putînd fi astfel dirijată și concentrată, în mod intenționat, asupra anumitor detalii din „prim-plan“, lăsînd de o parte alte amănunte sau trecîndu-le în planul secund.

Tehnica gros-planului, vizuală în esență, este tipic cinematografică. În arta narativă, ea implică folosirea prezentului indicativ; spre deosebire de alte timpuri, prezentul indicativ face actuale elementele pe care autorul vrea să le pună în evidență.

Tudor Vianu semnalase faptul că, în celebra descriere a bătăliei de la Călugăreni, din *Istoria românilor sub Mihai-Voievod Viteazul* a lui N. Bălcescu, faptele de vitejie ale voievodului român sînt evocate la prezent, în vreme ce faptele de arme ale dușmanului său, Sinan-Pașa, sînt relatate la trecut. Acest efect stilistic a fost denumit de Vianu — datorită realizării unei impresii de adîncime într-un tablou —, *tehnica basoreliefului în proza*

lui N. Bălcescu⁹. Totodată, această remarcă fină a lui Tudor Vianu trebuie raportată la caracterul dinamic al scenelor prezentate și, în acest din urmă caz, tehnica nu este aceea a unui basorelief static, ci tehnica unui prim-plan cinematografic.

O altă tehnică specifică artei cinematografice apare și în scena de mai jos, făcând parte din romanul *Un om între oameni* de Camil Petrescu, unde, într-un ansamblu de imagini, autorul prezintă o partidă de cărți. Prim-planul reține elementele de bază ale scenei: masa de joc, banii, cărțile și miinile jucătorilor, lăsând în umbră celelalte detalii:

Pe o masă joasă și rotundă, din lemn de abanos încrustat cu fildeș, zac pungi cu ban și aur revărsat printre cărțile de joc. *Sînt galbeni împărătești, lire turcești și ducați vechi, venețieni. O mîna păroasă și mare se desface deasupra banilor ca să-i adune. O altă mîna mică, grăsuță, pătrată se așază peste ea ca să-o împiedice. Peste acestea, se așază alta uscată și spatulată...* Tovarășa ei dreapta arată cinci cărți, mari, late, cu figuri de taroc de felul celor de la Pesta. *Sînt doi birlici și trei de zece, care îi dau dreptul să adune ca o gheară banii.*

Numai pornind de aici autorul — „manevrînd” camera în travelling — introduce personaje:

Boierii joacă de alaltăieri, de pe la șase ceasuri, pe pungi și pe galbeni...

(Camil Petrescu, *Un om între oameni*, I, București, 1953, p. 260)

Utilizînd acest procedeu, scriitorul dirijează atenția cititorului spre elementele esențiale din întreaga scenă; prezentul indicativ actualizează narațiunea și contribuie la realizarea efectului de „prim-plan”.

*

Am subliniat cîteva dintre procedeele tehnice comune artei filmului și narațiunii moderne, sugerînd unele posibilități pentru a determina procedeele de expresie comune artei romanului și artei cinematografice. Aceste procedee constituie o aplicare a unui demers propriu spiritului uman în fața realității: între viziunea totală, foarte generală, și punerea în lumină a unui element particular al acestei realități există o infinitate de „unghiuri” intermediare pe care le adaptează intențiilor sale creatoare.

⁹ Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1941, p. 449 și urm.

DOUĂ CERINȚE FUNDAMENTALE ALE STILULUI PRESEI ACTUALE: CORECTITUDINEA ȘI ACCESIBILITATEA

„Corectitudine“ și „accesibilitate“: două cerințe fundamentale ale stilului presei actuale, două concepte care, în practica scrisului cotidian, nu se exclud, ci — dimpotrivă — fiind corelative, se condiționează reciproc; de fapt, consider că ele ar trebui avute în vedere de toți cei care, răspunzând unei solicitări sociale, se adresează, în diferite împrejurări, și pe diverse căi, colectivității din care fac parte.

În procesul conștient de cultivare a limbii române este evident efortul depus, în prezent, de diferite instituții (învățământ, presă, radioteleviziune etc.) în vederea perfecționării mijloacelor de comunicare verbală; se proclamă, tot mai des, necesitatea ca un conținut de idei să fie exprimat clar, simplu, inteligibil, cu respectarea preceptelor normative ale limbii române literare. Pe marginea acestor deziderate, aparent elementare, facem câteva sumare reflecții, cu referire, îndeosebi, la limbajul presei.

Fiecare membru al colectivității folosește limba, acest instrument — cum se afirmă adesea — social de comunicare, în diverse moduri, în anumite medii, în diferite împrejurări. În lingvistica modernă, limba este considerată un cod, care se aseamănă cu alte coduri de transmitere a mesajelor; această caracteristică a limbii ne permite s-o examinăm în termenii teoriei informației. Pentru a înțelege modul de funcționare a limbii, ca sistem verbal, e necesar să avem în vedere pe cel ce emite mesajul — autorul — și să ne raportăm în același timp și la mijlocul prin care se realizează comunicarea, la obiectul (sau tema) ei, la cel ce o receptează (în cazul nostru, cititorul ziarului); într-o formulare mai puțin pretențioasă, este vorba deci de *cine* comunică, *ce* și *cum* comunică și *cui* i se adresează comunicarea.

În lumina precizărilor de mai sus, care sînt dificultățile legate de realizarea, în coloanele presei, a unor mesaje corecte și accesibile?

Corectitudinea exprimării are, aș spune, pentru limba presei, caracterul unui postulat, care nu pune probleme deosebite, cel puțin din punct de vedere teoretic. Limba presei este o formă scrisă a românei standard, fiind forma pe care o ia unul dintre stilurile funcționale ale limbii și, ca atare, ea trebuie să respecte normele prescriptive ale românei literare. În practică, lucrurile se complică: cel ce o folosește se orientează după intuiția sa lingvistică — rezultat al formației și al experienței sale culturale și lingvistice —, care îi permite să distingă atît diversele niveluri ale limbii (popular, regional, familiar, cultivat etc.), cît și ceea ce este conform (sau neconform) atît cu normele, cît și cu un anumit ideal estetic — cu prestigiu socio-cultural — de exprimare.

În cazul cînd autorul are îndoieli în legătură cu corectitudinea (sau incorectitudinea) unei anumite grafii, forme, construcții sau unități lexicale, el este nevoit să recurgă la îndreptările, gramaticile și dicționarele curente, care, de obicei, consemnează erorile, abaterile de la normele exprimării literare.

În alți termeni se pune problema accesibilității mesajului. În principiu, autorul are libertatea de a face apel la orice element al limbii pentru a prezenta cititorilor diverse aspecte ale realității: transferul de informație de la autor la cititor se efectuează în coloanele ziarului, cu materialul limbii. În practica scrisului, această libertate are însă, de la caz la caz, anumite limite, în funcție de tema (obiectul) mesajului și de publicul (cititorul) pe care îl vizează.

Se știe că presa, atît cea de informație, cît și cea de opinie cuprinde în obiectivul ei un cîmp foarte larg și multilateral (politică, economie, industrie, agricultură, știință, cultură, artă, medicină, sport, viață cotidiană etc.). Activitatea într-un anumit sector al vieții, consemnată în presă, implică utilizarea unor termeni, expresii care nu sînt folosite (sau care apar cu accepțiuni diferite) în alte sectoare. Chiar într-un anumit domeniu — să ne referim, de exemplu, la viața sportivă — există asemenea variații, evidente îndeosebi la nivelul lexicului.

Nivelul de cunoaștere al publicului, în diverse domenii, este însă variat, dat fiind că într-o comunitate modernă, complexă, cititorul aparține unor diverse medii sociale, cu nivel socio-cultural diferit. Dificultatea autorului constă în a exprima, în termeni simpli, înțeleși de toți cititorii, realități complexe.

Pus în situația de a transmite mesaje din diverse domenii — care implică utilizarea unor termeni speciali — de a elabora contexte clare, inteligibile pentru cititori cu un nivel social-cultural diferit, autorul trebuie să răspundă atît cerinței de a se exprima în mod exact, corect, cît și aceleia de a fi accesibil unui număr cît mai mare de cititori. De aceea, ziaristul exigent față de sine însuși, cu respect față de cititorii săi, va încerca să depășească această dificultate și să găsească — indiferent de tema tratată — o modalitate de exprimare care să-i permită să fie înțeles de mase cît mai largi de cititori, pentru ca, astfel, comunicarea sa să aibă eficiență. Numai un astfel de ziarist, într-adevăr stăpîn deplin pe limba pe care o folosește, poate acționa asupra cititorului și poate asigura valoarea informativă și forța ideologică și politică a presei.

Am adăuga, pentru a încheia aceste reflecții pe marginea caracteristicilor stilului publicistic, că, în rezolvarea optimă a transferului de informație de la autor la cititor, se recomandă ca primul să facă efortul continuu de a-și perfecționa competența sa activă (stăpînirea efectivă a diverselor registre ale limbii — folosirea lor adecvată, cu respectarea normelor exprimării corecte), iar cel de al doilea, îmbogățindu-și mereu orizontul său cultural, să urmărească să-și lărgască competența sa pasivă (capacitatea de a recepta și interpreta exact, corect, integral mesajul).

PARTEA A II-A :
SCRIITORII ȘI LIMBA

MIRON COSTIN ÎN EVOLUȚIA PROZEI LITERARE ROMÂNEȘTI

(Cu prilejul împlinirii a 300 de ani de la scrierea *Letopisețului Țării Moldovei*)

În secolul al XVII-lea, în noile condiții de dezvoltare a societății românești, o dată cu începuturile de laicizare a culturii, apare istoriografia în limba română. Letopisețele sînt, în primul rînd, mărturii despre trecutul zbuciumat al poporului nostru, d o c u m e n t e importante relative la viața lui politică și social-economică; ele reprezintă însă, în același timp, cele mai vechi m o n u m e n t e ale prozei literare românești originale. Narațiunea, la cronicari, depășește limitele genului istoric și dobîndește o reală v a l o a r e literar-artistică, remarcabilă mai ales în relatarea evenimentelor contemporane autorilor, fapt care conferă anumitor pasaje caracter de m e m o r i i.

În raport cu textele religioase, cele istorice aduc un n o u c o n ț i n u t, care impune o altă selecție a modalităților de exprimare: cronicarii se desprind, în mare măsură, de tradiția scrierilor bisericești, îmbogățesc posibilitățile de realizare lingvistică și stilistică a operelor lor prin împrumuturi savante și prin valorificarea unor elemente de limbă vorbită.

Letopisețul lui Grigore Ureche, care povestește istoria Moldovei de la descălecat pînă la a doua domnie a lui Aron-Vodă (1595), a marcat începuturile artei narrative și descriptive în literatura noastră. Continuatorul lui Grigore Ureche, Miron Costin (1633—1691), umanist format la colegiile iezuite din Polonia, a fost și un militar încercat, luînd parte la numeroase campanii, între altele și la asediul Vienei, dublat de un iscusit diplomat, însărcinat de domnii Moldovei cu diverse misiuni la turci și la poloni.

Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace, opera fundamentală, în limba română, a lui Miron Costin, narează evenimentele de la a doua domnie a lui Aron-Vodă (1595), pînă la urcarea pe tron a lui Dabija-Vodă (1661). Pentru prima parte a letopisețului, pînă la sfîrșitul domniei lui Vasile Lupu, cronicarul folosește ca izvoare tradițiile interne și cronicile polone. Cea de a doua parte, de la sfîrșitul domniei lui Vasile Lupu pînă la 1661, are un caracter net m e m o r i a l i s t i c. Funcțiile deținute de Miron Costin la curtea domnească l-au implicat direct în viața politică a țării: el participă sau asistă, ca martor ocular, *in medias res*, la întîmplările pe care le evocă.

Pentru a preciza locul *Letopisețului Țării Moldovei* în dezvoltarea prozei literare românești, am recurs la examinarea citorva dintre fragmentele semnificative ale acestei opere.

Mai întîi, însă, vom sublinia o trăsătură generală a scrisului lui Miron Costin: fie că reconstituie fapte de arme, fie că schițează portrete sau inse-rează, în narațiune, reflecții personale sau sentințe, cronicarul știe să aleagă

întotdeauna tonul care convine subiectului, creînd, chiar de la prima pagină a *Letopisețului*, prin mijloace stilistice, o legătură afectivă între el și cititor:

Fost-au gîndul meu, iubite cititoriule, să fac letopisețul țării noastre Moldovei, din descălecatul ei cel dintîi, carele au fostu' de Traian împăratul și urdzisăm și începătura letopisețului. Ce sosiră asupra noastră cumplite aceste vremi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji și suspinuri. Și la acestu fel de scrisoare gîndu slobod și fără valuri trebuiește. Iară noi prăvim cumplite vremi și cumpănă mare pămîntului nostru și noană. Deci primește, în ceastă dată, atîta din truda noastră, cît să nu să uite lucrurile și cursul țării, de unde au părăsit a serie răpăosatul Ureche vornicul.

Adresarea directă în predoslovie letopisețului, prin formula *iubite cititoriule*, stabilește de la început contactul dintre narator și cititor, realizînd o atmosferă de intimitate, care îi permite cronicarului să exprime pe un ton familiar intenția inițială de a redacta („să fac”) letopisețul țării „din descălecatul ei cel dintîi”. Acest ton familiar dobîndește o anumită solemnitate, din momentul în care persoana întîi sg. („în gîndul meu”) este înlocuită, în propoziția adversativă care introduce cea de a doua frază, cu persoana întîi pl. („ce sosiră asupra noastră...”); posesivul *noastră* este, în prima parte a enunțului, într-o anumită măsură, ambiguu, în sensul că, el ar putea fi interpretat fie ca un plural sociativ (*noastră* = eu, „autor”, împreună cu dumneata, „cititor”, cf. în continuare: „iară noi prăvim cumplite vremi și cumpănă mare pămîntului nostru și nouă”, unde autorul s-ar identifica cu poporul căruia îi aparține), fie, sub influența modelelor savante, ca un plural al autorului. Această ambiguitate se elucidează în finalul pasajului („decî primește... atîta din truda noastră”), unde, evident, e vorba de autor.

Fată de împrejurările defavorabile, evocate prin epitete afective, situate în topică expresivă pe primul plan („ce sosiră asupra noastră *cumplite* vremi de acmu...”, adjectivul fiind reluat, cu valoare de insistență — printr-un procedeu clasic al retoricii —, în faza următoare: „iară noi prăvim *cumplite* vremi”) și de necesitatea răgazului și a liniștii pe care le implică elaborarea lucrării („gînd slobod și fără valuri trebuiește”), înving conștiința și patriotismul autorului: concludiva („decî primește... atîta din truda noastră”) rezolvă dilema, cronicarul hotărîndu-se să nu lase uitării trecutul țării sale.

Compoziția textului, repetițiile, simetria anumitor construcții (unele mai simple: „*griji* — *suspînuri*”; „*gînd slobod* — *fără valuri*”, altele mai căutate: „*cumplite vremi* / și *cumpănă mare*”, unde se realizează un chiasm: *a. determinat* + *b. determinant* / *b. determinant* + *a. determinat*), ca și ritmul periodic al enunțului, conferă un echilibru clasic arhitectonicii întregului pasaj.

Adevărată pagină de antologie, grăitoare pentru arta descriptivă a lui Miron Costin, este cunoscuta relatare a invaziei lăcustelor, pe care cronicarul o înfățișează pornind de la amintirile sale de martor ocular. Reținem spre comentare un fragment:

...și tot într-acela an [1648] lăcustele neaudzite vacurilor, care toate semnele în loc bătrînii și astronomii în Țara Leșască a mare răutăți că sintu acestor țări meniia. Mă vei erta, iubite cititoriule, căci nu ț-am scris aceste semne la locul său. Crede nepu, tinței omenesti, crede valurilor și cumplitelor vremi, intriabă pe ce vremi am scris

și cît am scris. Aș fi lipit aceste semne la rîndul său, ce amu era trecut rîndul la izvodul cel curat și scriitori carii izvodesc puțin să află, iară tipar nu-i. Deci, aicea de aceste semne îți dau știre și ales povestea lăcustelor, carea cu ochii, cum veniia, am prăvit.

Cu un an mainte de ce s-au rădicat Hmil, hatmanul căzăcesc, asupra leșilor, aproape de secere, eram pre atunce la școală la Bar, în Podoliia, pre cale fiind de sat spre oraș. Numai ce vădzum despre amidzādzi un nuor, cum să rădică de o parte de ceriu un nuor sau o negură. Ni-am gîndit că vine o furtună cu ploae, deodată, pînă ne-am tîmpinat cu nuorul cel de lăcuste, cum vine o oaste stol. În loc ni s-au luat soarele de desimea muștelor. Cele ce zbura mai sus, ca de trei sau patru sulite nu era mai sus, iară carele era mai gios, de un stat de om și mai gios zbura de la pămîntu. Urlet, întunecare, asupra omului sosindu, să rădica oarece mai sus, iară multe zbura alaturea cu omul, fără sială de sunet, de ceva. Să rădica în sus de la om o bucată mare de ceie poiadă și așa mergè pe deasupra pămîntului, ca de doi coți, pînă în trei sulite în sus, tot într-o desime și într-un chip. Un stol ținea un cias bun, și dacă trecea acela stol, la un cias și giunătare sosiia altul, și așea stol după stol, cît ținea de la aprindzu pînă în desară. Unde cădea la mas, ca albinele groase dzăcea; nice cădea stol preste stol, ce trecea stol de stol și nu să porniia, pînă nu să încăldziia bine soarele spre aprindzu și călătoria pînă în desară și pînă la căderea de mas. Cădea și la popasuri, însă unde minea, rămînea pămîntul negru, împutit. Nice frundze, nice pai, ori de iarbă, ori de sămănătură nu rămînea.

Înainte de a înfățișa năvala lăcustelor, autorul se adresează, ca și în pasajul anterior, direct interlocutorului său fictiv („mă vei erta, iubite cititoriule...“); el folosește anafora, reluarea aceluiași termen în două secvențe succesive, procedeul retoric prin care exprimarea cîștigă în intensitate („crede neputinței omenesti, crede valurilor și cumplitelor vremi...“). Cu un ascuțit simț de observație, el înregistrează, cu precizie, nuanțe („vădzum... cum să rădică de o parte de ceriu un nuor sau o negură“), amănunte („Cele ce zbura mai sus ca de trei sau patru sulite nu era mai sus, iară carele era mai gios de-un stat de om și mai gios zbura de la pămînt“; „mergè pe deasupra pămîntului, ca de doi coți, pînă în trei sulite în sus“); el notează pregnant senzațiile auditive (urlet) și vizuale („întunecare... ni s-a luat soarele de desimea muștelor“), evocînd în imagini plastice înspăimîntătoarea desfășurare a fenomenului („ne-am tîmpinat cu nuorul cel de lăcuste, cum vine o oaste stol“; „Unde cădea la mas, ca albinele groase dzăcea“).

Întregul tablou este relevant pentru progresul realizat de arta descrierii sub pana lui Miron Costin.

În ceea ce privește limba textului, se cuvine să remarcăm mai întîi cîteva construcții care vădese urmele lăsate de formația clasică în exprimarea cronicarului: adjective verbale construite cu complementul în dativ („lăcustele neaudzite vacurilor“, cf. lat. „locusta inaudita multis saeculis“); utilizarea relativului la începutul enunțului în locul demonstrativului („care toate semnele“... cf. lat. „quae omnia signa“), topica verbului, așezat la sfîrșitul propoziției: „care toate semnele, în loc bătrînii și astronomii în Țara Leșască a mare răutăți că sintu acestor țări meniia“. Unele particularități sînt caracteristice graiului vorbit în Moldova: prezența fonetismelor dz (aprinđzu, neaudzite, amidzādzi), ġ (gios, giunătare), reducerea diftongului ea (sară), palatalizarea labialei f (aș hi lipit).

Elemente de limbă vorbită apar în scrisul lui Miron Costin mai ales atunci când folosește forme de stil oral — dialogul, stilul direct sau stilul indirect liber, procedee care înregistrează nemijlocit reacțiile verbale ale personajelor, dramatizând acțiunea. Iată un fragment ilustrativ:

Nainte de purcesul la Barnovschii-Vodă den Ustiia, un liah megiiș de a lui, totdeauna îl sfătuia să nu margă, să nu-și dea viața fără grije pe viață cu grije și cu cumpănă, arătându-i lunicoasă lucrurile domniei de Moldova supt împărăție păgînă. Și ce i-ari lipsi, fiindu ca și un domn în țara lor, fără grije, cu tîrguri, cu sate? Iar Barnovschii-Vodă să hie răspunsu liahului, la acele cuvinte a lui: „Dulce este domnia de Moldova!“ Iară liahul cătră dînsul: „Iară și obedzăle turcești încă sînt grele!“ Și apoi așe au eșitu cuvintele liahului, cum au dzis.

Cronicarul începe narațiunea în stil indirect, trece, gradat, la stilul indirect liber (interogativa, marcată prin intonația specifică vorbirii vii: „Și ce i-ari lipsi... fiindu ca și un domn în țara lor : fără grije, cu tîrguri, cu sate?“), pentru a ajunge apoi la relatarea în vorbire directă, procedeu prin care personajele sînt aduse în fața cititorului, permițînd acestuia să-și formeze o imagine vie a întregii scene.

Desigur că modalitățile introducerii replicilor pot părea rudimentare cititorului modern, dar utilizarea dialogului în narațiune (și a stilului indirect liber) marchează o inovație în tehnica literară; ea va dobîndi o mai largă extindere și o mai deplină valorificare artistică la continuatorul lui Miron Costin, Ion Neculce.

În dezvoltarea prozei românești literare, Miron Costin inaugurează un moment și un capitol nou. În scrisul cronicarului, mai ales în construcția frazei (și în lexic), se pot identifica reminiscențe ale formației sale umaniste dobîndite în colegiile latine din Polonia.

Pornind de la limba textelor bisericești și de la limba vorbită în vremea sa, Miron Costin realizează, sub influența modelelor latine, o modalitate proprie de exprimare prin care pregătește calea altor minuitori ai penei în scrisul românesc. Inovațiile sintactice, topica mai liberă, o anumită simetrie a frazei conferă multora dintre paginile *Letopisetului* un caracter savant. Prin stilul livresc, mai elaborat decît al predecesorului său Grigore Ureche, Miron Costin se opune unui Ion Neculce sau Radu Popescu și se încadrează în aceeași serie stilistică cu eruditul Dimitrie Cantemir.

ELEMENTE ALE COMICULUI VERBAL LA PRIMII DRAMATURGI ROMÂNI

Dramaturgia românească cultă a luat naștere destul de târziu, în secolul al XIX-lea. Transformările petrecute în prima jumătate a acestei perioade, în viața politică, economică și socială, au favorizat dezvoltarea învățămîntului, a presei și a teatrului în limba națională.

După înființarea, de către I. Cîmpineanu și Heliade Rădulescu, în 1833, la București, a Societății Filarmonice și după întemeierea, de către Gh. Asachi, în 1836, la Iași, a Conservatorului filodramatic, teatrul românesc ia un avînt deosebit, datorită mai ales contribuției, în Muntenia, a lui C. Făca, Costache Bălăceanu, Costache Caragiale și, în Moldova, a lui M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Alecu Russo, V. Alecsandri.

Scena devine o tribună în care, pe măsura posibilităților actorilor și potrivit cu gustul publicului, se înfățișează, în piese ușoare, aspecte și tipuri caracteristice ale vieții contemporane.

În aceste condiții, teatrul comic românesc, în care se întîlnesc elemente ale tradiției populare cu cele ale tradiției literare și în care se amestecă procedeele farsei cu cele ale comediei, este mai mult un mijloc decît o artă. De aici și dificultatea de a defini originalitatea primelor creații comice românești și de a le aprecia just valoarea.

Să încercăm, în cele ce urmează, să relevăm unele dintre procedeele comicului verbal pe care le întîlnim în creația primilor noștri dramaturgi. Mai întîi, însă, cîteva precizări despre noțiunea de comic.

Henri Bergson, în cunoscutul său eseu, *Le rire*, a definit comicul printr-o formulă lapidară rămasă celebră: „*du mécanique plaqué sur du vivant*”. Așadar, după filozoful francez, comicul se produce atunci cînd o ființă vie se comportă asemenea unui automat; automatismul se poate manifesta și pe planul expresiei verbale. Pornind de la această formulă, Bergson a analizat risul ca fenomen social, fără însă a aprofunda, în mod deosebit, problemele pe care le pune comicul teatral.

Reluînd cîteva dintre ideile lui Bergson, Paul Zarifopol, într-un articol intitulat *Ris și comic*, sublinia: „condițiile comicului, deci ale risului, s-au modificat în cursul vremii”¹.

Într-adevăr, deși esența comicului se explică pe baza unor principii general valabile, totuși, dacă ne referim la genul comic, adică la spectacolul

¹ Paul Zarifopol, *Ris și comic*, în *Revista Fundațiilor*, an. II (1935), nr. 8, august, p. 265.



comic care se prezintă unui anumit public, atunci se poate afirma că fiecare epocă are stilul său comic.

Între diversele mijloace de realizare a comicului într-o creație dramatică, se înscrie și invenția verbală. Limbajul dramatic dispune de o întreagă serie de procedee ce apar în vorbirea personajelor, producând efecte comice.

Creațiile primilor noștri dramaturgi, în care se satirizează de obicei anumite aspecte ale societății timpului, folosesc, într-o tehnică stingace, procedee ale comicului de limbaj, nu numai în dialogul dintre eroi, ci și în unele forme elementare ale comediei, cum sînt monologurile, cupletele etc.

Comediile lui Iordache Goleșcu, care poate fi considerat un pionier al dramaturgiei românești, sînt mai mult niște pamflete dialogate, îndreptate împotriva stăpînirii samavolnice; ele se caracterizează printr-o vervă neobișnuită, printr-o limbă apropiată de cea a conversației curente, presărată adesea cu expresii picante. Astfel, în comedia intitulată *Barbul Văcărescu, vinzătorul țării*, e de remarcă nota realistă a dialogului și comicul provocat de replicile măscăriciului, cu expresii proverbiale, autentic populare, care uneori frizează vulgaritatea, și unele jocuri de cuvinte ca, de exemplu, în scena de mai jos, unde pîrcălabul invită pe Bumbașir să reproducă conversația dintre cei doi boieri, Bălăceanu și vistierul Barbu Văcărescu:

Pîrcălabul: ... mai spune, stăpîne, ce mai zicea acești doi boieri, unul voitor dă bine — Dumnezeu să-l întărească — și altul voitor dă rău — Dumnezeu să-l prăpădească!

Bumbașirul: Bălăceanul zicea: „Vezi *patriot* bun te-ai arătat, arhon vistier!”

Măscăriciul: Ba patrihoț!².

C. Faca, în *Comodia vremii*, critică galomania, adică tendința pe care o aveau reprezentanții anumitor păături sociale de a introduce în limbă, fără discernămint, cuvinte franceze, de a se exprima într-un ridicol jargon franțuzit (de unde și titlul *Franțuzitele* pe care l-a dat acestei piese Heliade Rădulescu, atunci cînd a tipărit-o). Iată un fragment semnificativ din dialogul dintre Luxandra și Elenca, fetele boierului Ianache³:

Luxandra: În jurnalul după urmă, e ceva deosebit,

D'abor⁴ o demoazelă, cîm se află an vizit⁵

Este de bonton la modă să aibă capot deschis,

În mină cu *portofeliu*, și cu *beiader*⁶ închis

Iar cînd mergem la plimbare, voale verzi ne trebuiesc.

Ba de soa⁷ și botine⁸ ca-n jurnalul franțozesc.

Elenca: Ah! *ma șer*, să-mi vezi mantela, mai sublim, mai lucru *fen*⁹,

O dublură-nfricoșată și față *amur san fen*¹⁰.

² *Primii noștri dramaturgi*, București, 1956, p. 75—76.

³ *Ibidem*, p. 96—97.

⁴ Mai întîi (fr. *d'abord*).

⁵ În vizită (fr. *en visite*).

⁶ Văl de mătase elegant care se pune pe umeri ca un șal (fr. *bayadère*).

⁷ Giorapi de mătase (fr. *bas de soie*).

⁸ Ghețe cu nasturi, lungi ca niște cizmulite (fr. *bottine*).

⁹ Fin, delicat (fr. *fin*).

¹⁰ Probabil, simbolul comercial al nuanței unei culori la modă (fr. *amour sans fin*).

Satira imitării superficiale a Apusului și, în special, combaterea galomaniei, tema din *Comodia vremii* sau *Frânzuștele* lui C. Făca, este reluată în piesa *O bună educație* a lui C. Bălăcescu. Comicul de limbaj rezultă, între altele, ca și la Făca, din contrastul modului de exprimare a diverselor generații. E semnificativ, de pildă, următorul dialog dintre Briganovici, neguțător vechi, și Eliza, fiica lui, caracterizată de autor ca o jună plină de daruri și bine educată:

„Eliza: Să vă spui, taică! Până la un loc, până la un grad, poți mărturisi că ai și dumneata dreptate. Dar însă și eu îmi am cuvintele mele care sînt foarte mari, și care nu se pot discuta, nici refuta¹¹ de nimeni, pentru că amorul este nu numai orb, dar și copil fără minte, și de aceea de multe ori nu știe ce face, și agisarisește¹² în contra chiar intereselor sale proprii, cu idee că face bine.

Briganovici: Poftim! Eu ce-i zic și ea ce-mi răspunde! Iaca îndreptare, iacă treabă! Ce vorbe sînt alea refutarisește, agisarisește! Sisirisește, pipirisește! Mare procopseală!¹³

Alt procedeu de a obține efecte comice de limbaj, realizat, e drept, cu stîngăcie de Bălăcescu, este transpunerea unor elemente caracteristice unui stil al limbii într-altul.

Mazarescul, prezident de tribunal și logodnic al Elizei, folosește cuvinte din vocabularul tehnic specific profesiei sale în relațiile mondene. De exemplu, atunci cînd i se prezintă lui Briganovici, ca viitor ginere:

Mazarescu (intră în casă înțotonat ca un ginere, cu părul alb și frizat foarte creț, cu mustața bine răsucită, cu un buchet de flori la butonieră și cu pălăria în mînă, merge drept, serios și țeapăn de grumazi, pînă dinaintea scaunului lui Briganovici, căruia, făcîndu-i trei mari reverințe, începe a-i zice):

Mă înfățișez, taică, înaintea dumatăle, deși fără citație formală, dar după netăgăduita mea datorie și după cum sfînta dreptate cere, să vă aduc adevăratele mele mulțumiri, pentru că ai binevoit a mă priimi pe mine, nevrednicul, întocmai ca un rusfet de oarecare preț, a mă trece la reghistrul prea iubiților dumneavoastră de l-ia spiță și a mă așeza întocmai ca pe o dellă în cinstita familie a dumneavoastră și totdeodată vă încredințez că potrivit cu art. 33, cap. 88, § 99, din legiurile întocmite asupra supunerii fiilor către ai lor părinți, nu voi lipsi a aduce întotdeauna cea mai de istovă ascultare la toate poruncile dumatăle...¹⁴

Costache Caragiale reușește să dea viață personajelor sale. Comediile lui înfățișează moravuri ale epocii cu elemente realist-satirice și cu note moralizator-didactice. Comicul verbal se realizează adesea prin reluarea anumitor formule sau fraze stereotipe. Să ne oprim și să examinăm unele aspecte ale comicului verbal care rezultă din utilizarea acestui procedeu în piesa *Îngîmfata plăpămăreasă* sau *Cucoană sînt*, în care doi tineri impostori, Petrache și Anghelache, se înfățișează în salonul Ancuței, soția lui Pencu plăpumarul. Petrache urmărește să obțină pentru prietenul său Anghelache mina și zestrea Ilenei, nepoata plăpumarului. Intrînd în salon, Petrache salută: „— Bonjour

¹¹ Contrazice, combate (fr. *refuter*, cu suf. gr. -*isi*).

¹² Acționa (fr. *agir*, cu suf. gr. -*isi*).

¹³ *Op. cit.*, p. 142—143.

¹⁴ *Ibidem*, p. 149.

și cu plecăciune, madam“. Iar Anghelache reia formula, inversînd mecanic elementele propoziției: „— Plecăciune și cu bonjur, demoazel“¹⁵.

În conversația care se infiripă, procedeul se repetă. „Petrache: D-aseară este un veac de cînd nu v-am văzut. Anghelache: De cînd nu v-am văzut este un veac d-aseară“. Sau: „Ancuța... (Către dinșii): Și așa d-lor, ce vînt v-a aruncat p-aici? Petrache: Crivățu, madam. Anghelache: Matmazel, crivățu!“¹⁶.

Efectul comic este mărit și prin faptul că aceleași fraze i se conferă două semnificații deosebite. Întrebarea Ancuței: ...*ce vînt v-a aruncat p-aici?*, cu un înțeles figurat, adică cu ce intenție ați venit pe aici, este percepută de cei doi tineri în sensul ei propriu. Ca urmare și răspunsul: *Crivățu*.

Dialogul continuă după aceeași rețetă, cu mențiunea că, în aplicarea procedeului, apare la un moment dat și folosirea pleonastică a unor termeni (de ex., neologismul *amicie* cu echivalentul din fondul tradițional al lexicului, *prieteșug*):

Ancuța: ... Ș-așa, monșer...

Petrache: Ui¹⁷, madam. *Amicia* întărește *prieteșugul*.

Anghelache: Demoazel, ui, *prieteșugul* întărește *amicia*.¹⁸

Potențialul comic se bazează, deci, pe o anumită schematizare sau mecanizare a procedeului amintit. Autorul posedă o tehnică a repetiției, a ecourilor, ceea ce constituie un început modest al artei replicii absurde, generatoare de comic.

Am insistat asupra acestor procedee facile de realizare a comicului verbal la Iordache Golescu, C. Fața, Costache Bălăcescu și Costache Caragiale, pionieri ai teatrului comic românesc, pentru că unele dintre ele se vor regăsi la Vasile Alecsandri și, în forme perfecționate, chiar la I. L. Caragiale.

¹⁵ *Ibidem*, p. 259.

¹⁶ *Ibidem*, p. 260.

¹⁷ Da (fr. *oui*).

¹⁸ *Op. cit.*, p. 260.

NEOLOGISMELE ÎN SCRIERILE LUI ANTON PANN*

Studiul vocabularului lui Anton Pann prezintă un interes deosebit, dacă ținem seamă de epoca în care a creat scriitorul, de caracterul operei sale, precum și de publicul căruia i se adresa.

Anton Pann scrie în prima jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă în care feudalismul se destramă, iar burghezia se afirmă din ce în ce mai mult ca o forță în plină ascensiune. În viața economică, socială, politică și culturală a țărilor românești se petrec transformări adinci. Mai ales după încheierea tratatului de la Adrianopole (1829), când Moldova și Muntenia se eliberează de sub monopolul turcesc, economia de schimb ia o mare dezvoltare, ceea ce contribuie la accelerarea transformărilor din structura societății.

Aceste transformări se reflectă, cum e firesc, și în istoria limbii: în prima jumătate a secolului al XIX-lea se poate constata o scădere treptată a influenței turcești și a celei grecești; în aceeași epocă, influența rusă și cea occidentală se accentuează, ceea ce are drept urmare o îmbogățire a limbii noastre cu un număr mare de împrumuturi din toate domeniile vieții sociale. Multiplele influențe exercitate asupra lexicului limbii literare, din perioada în care scrie Pann, sînt înregistrate în mod spiritual de către paharnicul T. Stamati, autorul unui *Dicsionăraș românesc de cuvinte tehnice și altele greu de înțeles*, Iași, 1851: „Un *vecsel* nemțesc — arată Stamati în prefața dicționarului amintit — aduce un *proșes* lătesc și dă peste o *delă* rusească ce trage după sine o mulțime de *peripiscă*, *otnoșenie*, *zapiscă*, *spravci*, *dopros* și al. pînă ce ajunge la *docladarisire* început rusește (*doclad*) și sfîrșit grecește (*arisire*), pe urmă prin *debatarisire* latino-grecească asemenea se *terminari-sește* și apoi după feliurite cazuri urmează uniori o *închiere*, o *hotărîre* românească, alteori o *sentență* adese dată de o *majoritate* și însoțită de o *minoritate* latinească și o *practică* grecească; și așa dacă aș voi în toate părțile v-aș arăta această împestrîțatură de la gospodari și stăpîni pînă la slugă și rob, de la graniță pînă la carantină, de la bogat pînă la sărac, prin odăi și prin divanuri, prin zemnice și prin cuhnii, fără a aduce aminte de domn și șerb, de avut și meser, fără a purcede de la marginile țerei și a trece prin munți și fără a intra prin cămări și prin judecăți, prin temnice și prin bucătării”¹.

* În colaborare cu I. Fischer.

¹ *Dicsionăraș românesc de cuvinte tehnice și altele greu de înțeles*, de pah. T. Stamati, doctor de filosofie și de frumoasele arte, profesor public de fizică și istoria naturii, mǎdulari efectiv al Soțietăței de medici și naturiști din Principatul Moldovei, Iași, 1851, *Pre-cuvîntare*, p. III—IV (sublinierile ne aparțin).

Activitatea lui Pann se situează în perioada de încrucișare a acestor influențe. Mediul în care trăiește autorul, formația sa intelectuală, precum și caracterul popular al operei sale artistice ne permit să considerăm scrierile pe care ni le-a lăsat drept un document al limbii vorbite a epocii: „Aspectul vorbit [...] al limbii lui Anton Pann — arată acad. Al. Rosetti — constituie trăsătura ei dominantă”². Examinarea lexicului lui Anton Pann ne oferă date prețioase cu privire la interacțiunea dintre limba literară și diversele ramificații ale limbii populare din vremea lui.

Dintre aspectele multilaterale care pot constitui obiectul unei cercetări în legătură cu vocabularul lui Anton Pann, ne-am oprit, în studiul de față, asupra problemei neologismelor³. Această problemă este cu atât mai interesantă, cu cât epoca în care scrie Pann se caracterizează prin pătrunderea a numeroși termeni noi în limba literară și în limba vorbită, populară. Discutând rolul împrumuturilor în îmbogățirea lexicului și a frazeologiei limbii literare, A. I. Efimov arată că prin intermediul acestora termeni noi se răspindesc în limba întregului popor și ajung să fie întrebuințați de către toți vorbitorii: „Limba literară nu numai că se completează neîncetat cu cuvinte din limba întregului popor, dar la rândul ei furnizează limbii întregului popor cuvinte noi și necesare pentru viață”⁴.

În componența vocabularului operei lui Anton Pann întâlnim neologisme din diverse domenii de activitate; unele dintre aceste neologisme, având o circulație mai largă, aparțin lexicului limbii vorbite a epocii, iar altele (în special cele din domeniul terminologiei tehnice), lexicului păturilor cultivate. Cu toate că stadiul actual al cercetărilor asupra lexicului limbii literare din secolul al XIX-lea nu ne îngăduie să stabilim în mod precis data apariției diversilor termeni, totuși semnalarea acestora în scrierile lui Pann, constatarea ezitărilor în ceea ce privește consacrarea formei lor definitive, precum și a unor imprecizii în legătură cu sensul, sînt deosebit de prețioase nu numai pentru stabilirea modului de elaborare a normelor limbii literare, ci și, mai ales, pentru urmărirea procesului de adaptare și de incorporare a împrumuturilor lexicale în limba literară și în limba vorbită a poporului.

Gruparea acestor neologisme — unele atestate și înainte de Pann — în diferite categorii noționale ilustrează modul cum se reflectă în lexicul scrierilor sale multiplele transformări ale vieții sociale din prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar studiarea originii lor ne arată căile de pătrundere a diverselor influențe și domeniul în care s-au exercitat acestea.

Enumerăm, în prima parte a studiului, împrumuturile lexicale, împărțite pe categorii, după domenii de activitate (termeni din domeniul culturii; termeni din domeniul economic, politico-administrativ și militar; termeni din viața mondenă). În partea a doua, încercăm — pe baza materialului

² Al. Rosetti, *Limba lui Anton Pann (1794—1854) în „Povestea vorbei”,* București, 1951, p. 3; cf., în același sens, P. V. Haneș, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ed. a 2-a, București, 1926, p. 94—95.

³ Menținem, pentru acest termen, accepțiunea obișnuită în terminologia lingvistică românească. Ne vom ocupa deci de împrumuturile lexicale din latina savantă, din limbile occidentale și din limba rusă; termenii grecești vor fi discutați numai atunci cînd criteriul de natură fonetică indică filiera latină sau romanică a împrumutului.

⁴ A. I. Efimov, *Cîteva probleme ale dezvoltării limbii literare ruse din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în *Voprosy jazykoznanija*, 1953, nr. 4, p. 30 (traducere românească).

expus — să desprindem câteva concluzii în legătură cu pătrunderea și cu modul de adaptare a acestor termeni. Menționăm, de asemenea, că în cele ce urmează nu discutăm valoarea afectivă și expresivă a întrebuintării neologismelor de către Pann.

I. Termeni din domeniul culturii

O primă categorie o constituie termenii referitori la starea culturală din vremea cînd a scris Pann. În cadrul acestei categorii lexicale se situează pe primul plan cuvintele în legătură cu dezvoltarea tipografiei, a învățămîntului, a științei și a artelor.

A. TIPOGRAFIE, EDITURĂ

Semnalarea în scrierile lui Anton Pann a termenilor legați de dezvoltarea tipografiei, de răspîndirea publicațiilor și de crearea unui public cititor prezintă un interes deosebit, dată fiind bogata activitate de tipograf a scriitorului.

a abona: „Deci cei ce vor avea trebuință a-l dobîndi [vocabulary] se pot *abona*...” (Dial., 100); „Dupre abonați cunoașteți că cîntăreți n-au rămas. / Și cîți sint pe la biserică *a se abona* n-au nas” (H.C., II, 169); cf. *ibidem*, I, dedicație, I;

abonat: „Cinstiții *abonați* carii au binevoit a se prescrie și a se prenumera la tipărirea cărților” (Ep., 37); cf. N.D., III, 56;

abonație „abonament”, „costul abonamentului”: „Prețul *abonației* acestui vocabular” (Dial., 100); „Cei ce nu vor avea răbdare pînă la întreaga lui ieșire de supt tipar îl pot primi și în foi, de la locul *abonației* lor” (Dial., 100); „au trimis *abonația* sa înainte și au înlesnit tipărirea lor [a cîntărilor bisericestii]” (H.C., II, 171);

autor: „Cînd din întîmplare vrun *autor* oarecare va înfățișa în vreo parte să citească vreo carte...” (Hr., 50);

broșură: „Moș Albu se fîgăduiește, în a tria *broșură* să povestească ce a pățit la închisoare” (Ș.T., II, 84); „Sfîrșitul *broșurei* a doua” (*ibidem*); „Cîntece alese în două *broșuri*” (*ibidem*, II, 88); cf. B.T., 210; Înșt., 3;

caștie „casetă”: „Cinci rînduri de slove... toate cu *caștiile* lor” (Test., 1);

copia: „Am fost silit să o *copiez* în manuscris” (Ep., IV);

copiitor: „Prescriitorii sau *copiitorii*” (B.T., XXIX, n.);

ecemplar: „Prețul unui *ecemplar* este trei sfanți” (Dial., 102); cf. și forma franceză, intrată pe cale orală: *eczam* [plar] (Priv., anexă, 1); cf. *trup* (Hr., 183; N.E., I, 120; N.D., I, anexă, 1; B.T., I);

editor: „Antiacsioanele următoare se adaugă de *editor*” (N.D., III, 56);

ediție: „Au prefăcut și toate cîntările... din *ediție* în *ediție*... îndreptîndu-le” (B.T., III); „Aveți ceva *ediții* (cărți) nouă?” (Dial., 54); cf. *tipărire* (F.I., p. de titlu);

format: „Care vocabular s-a și pus supt tipar de subtiscălitul după *formatul* și mărimea acestui dialog” (Dial., 100);

garmond „tip de literă”: „Cinci rînduri de slove și anume: terția, țîțero, *garmond*, note orientale și note europiene” (Test., 1);

întitula: „Și cui altui se cuvine a închina această carte *întitulată* Pare-simier” (Priv., 3);

jătar „zețar”: „Gheorghe Popovici..., așezător de slove sau *jătar*“ (Ep., 40);

librier (cf. și forma *librer*) „librar”: „Iosif Romanov, *librerul*“ (Hr., 187); „mai cu seamă sint *librierii* pagubi simțite care au tras“ (Mem. 2, 76); cf. Hr., 187;

librie „librărie”: „Am căutat la toate *librieriile*“ (Ep., IV); „Atit in tipografia lui Anton Pann, cit și la toate *librieriile*“ (N.H., 88); cf. P.V., I, 176;

linie „placă de metal cu care se tipăresc dungi sau care e folosită între rinduri spre a le despărți sau a le rări”: „o tipografie... cu... două instrumente de *linii*“ (Test. 2, 1);

literă: „*Literă* de aur“ (N.E., II, 116); „Din *litere* se fac silabe“ (B.T., 161); cf. *ibidem*, 23, 31, 108, 145, 146;

magazin „culegere cuprinzind materiale cu conținut diferit”: „*Magazin* de deosebite cintece alese în două broșuri“ (Ș.T., II, 88);

manuscris: „Mai pre urmă găsindu-se în *manuscris*“ (Ep., III);

mașină (de tăiatul slovelor): „O tipografie... cu... patru rinduri de ștempli și matrițe, dimpreună cu un instrument de tăiatul slovelor, două instrumente de linii mici și o *mașină de tăiatul slovelor*“ (Test. 2, 1);

matriță, cf. *mașină* (de tăiatul slovelor);

ordinar (cf. și forma *urdinar*; cu privire la calitatea hirtiei): „Cîte doi sfanți cu hirtie *ordinară*“ (Înșt., 3); „velină / *urdin*“, N.E., I, 120, 122, 123, 124, II, 161, 162;

prenumera „a (se) abona“ (cf. și forma *prenumăra*): „Numele domnilor prenumărați care *să vor fi* mai *prenumerat* și *să vor* mai *prenumăra*“ (N.E., I, 124);

prenumerant „abonat“ (cf. și forma *prenumărant*): „Numele cinstiților *prenumeranți*“ (N.E., I, 121); cf. *ibidem*, p. II; „Prea cinstiți ajutători și *prenumăranți* la tipărirea cărții aceștia“ (Hr., 183);

prenumeratie „abonament”: „Aceste [cărți] voind a da la lumină am făcut foaie de *prenumeratie*“ (Înșt., 3);

probar „corector”: „...apostrofi, virgule, puncturi puse una în locul altia aceste sint din nebăgare de seamă a *probarului*“ (Hr., 194);

ștempli (pl.) „virf de oțel cu care turnătorul de litere bate matrița”; cf. *mașină* (de tăiatul slovelor);

terția „tip de literă”; cf. *garmond*;

țitero „tip de literă”; cf. *garmond*;

velină: „Prețul abonații acestui vocabular pe hirtie *velină* este trei sfanți dați înainte“ (Dial., 100); cf. N.E., I, 191;

volum: „... în cite trele *volumele*“ (P.V., III, 159); cf. *tom* (Ș.T., II, 88).

B. ÎNVĂȚĂMÎNT

Învățămîntul public și particular incepuse să se dezvolte cu rapiditate în țările românești în perioada în care își desfășoară Anton Pann activitatea. Problema învățămîntului devenise o preocupare a unor cercuri destul de largi ale populației, fapt care se reflectă de altfel în limba operelor acestui scriitor.

În afară de învățătura pe care o puteau dobîndi la școlile din țară, unii copii din familiile boierești și burgheze își făceau sau își continuau studiile

în străinătate, de unde se întorceau, după cum spune Pann, „procopsiți cu atestat”. Cu toate că autorul prețuiește știința în general:

Științele sînt uși, iar cheile lor sînt cercetările

(P.V., III, 157),

nu e lipsit de interes să semnalăm atitudinea sa sceptică față de valoarea cunoștințelor dobîndite de cei trimiși în „streinătăți”:

Ba nici în streinătate nu ședeam atîția ani,
Nici voi nu era să pierdeți cu mine atîția bani,
Și nici nu era cu pumnii să-ți bați capul, negreșit,
Că dintr-o Academie mare nerod am ieșit.

(N. H., 65—66)

De altfel, printre rînduri, se poate întrevădea că scriitorul acorda mai mult credit cunoștințelor practice cîștigate în marea școală a vieții, la care el însuși se formase, decît învățăturilor abstracte predate în școlile timpului:

Fiindcă chiar să învețe cineva-n academii
Cînd va intra-n școala lumii îi lipsesc să știe mii.

(Ș.T., I, 36)

Enumerăm mai jos cei mai de seamă termeni din acest domeniu de activitate folosiți de către Pann:

a. Organizarea învățămîntului:

academie: „Își trimise pe fecioru-n streinătăți cîțiva ani, / Că acolo-n *academii*, mai departe de părinți, / Să urmeze, să învețe la mai înalte științi” (N.H., 62); cf. *ibidem*, 66;

atestat: „S-a întors cu *atestaturi* în vîrstă de însurat” (Ș.T., I, 44); „Cum am ieșit din școală cu obicinuit *atestat*” (*ibidem*, 59); cf. H.C., II, 170; „S-a-ntors la părinți acasă procopsit cu *atestat*” (N.H., 62);

auditor: „Cînd și eu ca un *auditor* am urmat [= am frecventat] împreună” (N.A., III); cf. B.T., VI, XXVII, XXVIII, 130, 134;

candidat: „profesor *candidaților* Sf. Mitropolii” (H.C., II, 167); cf. N.D., I, anexă, 1; B.T., 274;

colegiu: „*Colegiul* din Sf. Savva” (N.E., IV, 152); cf. *ibidem*, III, 141;

curs: „După ce isprăvi *cursul* învățînd feluri de cărți” (Ș.T., I, 44); „După ce isprăvi *cursul* lecțiilor ce-a urmat” (N.H., 62);

diplómă: „Doftor cu *diploma* mare” (F.I., I, 91);

ecstern (cf. și forma *ectern*, datorită asimilării prefixului *ex-* cu prefixul grecesc *êk-*): „Al cincilea toți *enternii* / Ce le-am fost învățător / Împreună cu *ecsternii* / Să ne ierte-s rugători” (Test., 3): „*ecterni* [în seminarul Sfintei Mitropolii]” (Ep., 38);

ecsamen (cf. și forma *eczamen* și *eczamin*): „S-a gătit pentru *ecsamen*” (N.H., 35); „*eczamenul* anului” (B.T., 221); „pentru pregătirea *eczaminului*” (B.T., 216); și în diverse îmbinări frazeologice: „Viind *eczamen* să dea” (F.I., II, 116); „Cînd și *eczamen* voi face” (N.H., 53); „Dați-m un urs, dar nu mare, ei să fie mititel, / Și în trei luni cu-ncredințare vă dau *eczamen* cu el” (P.V., II, 12);

educație: „Cum văzură toți aceasta începură a zîmbi / Și d-educația-i bună între dinșii a vorbi” (N.H., 56); cf. Dial., 86;
entern (formă intrată din franceză, pe cale orală, prefixul fiind însă asimilat de Pann cu grec. *ἐν-*, cf. *ectern*): „Cu toate aceste v-a învrednicit Dumnezeu a vedea din seminar *enterni* desăvirșiți și cu talente” (Priv., 3); cf. Lit., 61;

inspector (cf. și forma *inșpector*): „*Inspectorul* seminarului Sf. Mitropolii” (N.A., 323); cf. B.T., 224; „Cuvioșia sa părintele Nichifor, *inspect[or]* Sem. Sf. Mitr[opolii]” (N.D., I, anexă, 1);

lecție (cf. și forma *leție*, influențată de cea italiană): „...să înveți și de la mine cîteva *lecții* ca să știi și cum să trăiești” (Ar., 6); „...ii da cîte o *lecție* în fiecare zi” (*ibidem*); „...și s-a pus și el singur ca să-i predea cîteva *lecții* care le avea în memoria sa...” (*ibidem*); cf. B.T., IV, XXIII, XXIV, 124; Ar., 7; P.V., II, 8, 11; „Într-acele ce în școală în *leții* le asculta” (Ș.T., I, 36); „Ce începuse la școală de curînd *leții* să ia” (P.P., 1); cf. F.I., II, 48; P.P., 6; Dial., 38, 39; N.H., 58, 62; Hr., 29; B.T., XXXI, XXXVII;

metod: „Filosofia noastră are osebit *metod*” (P.V., II, 9); cf. *ibidem*, II, 6; N.D., II, p. I; B.T., I, II, XXII, XXIII, XXVIII;

metodic: „cărții *metodice*” (B.T., I);

pansion: „[Ba copilul] este în depărtare dat de mine-n *pansion*” (P.V., III, 116); „În alte țări depărtate și-n *pansion* cum l-a adus” (Ș.T., 40); cf. *ibidem*, 35;

(școală) *primară*: „Trecu școlile *primare*” (P.V., III, 45); (școală) *publică*: „A... preda prin școli *publice*” (B.T., XXVIII);

profesor: „Un copil îndrăzneț intrînd într-o școală întrebă pe *profesorul* cîți școlari are” (Ș.T., 31); „*Profesorul* e-n stare să-nvețe pe un școlar” (N.E., II, 119); cf. *ibidem*, I, 55; B.T., IV, 212; *profesor public*: „Păr. Dionisie, *profes[or] public* al școlii naționale” (N.D., I, anexă, 3); cf. *ibidem*, anexă, 5; N.E., I, 123; III, 141;

seminar (cf. și forma *semenar*): „De la care altă parte o să iasă cîntăreți... dacă nu din *seminare*” (B.T., IV); cf. *ibidem*, VI; N.D., II, p. IV; „*semenarul* Sfintei Mitropolii” (Ep., 37); cf. B.T., 231;

seminarist: „Păr. Emanoil..., *seminarist*” (Ep., 39); cf. Priv., anexă, 1; N.D., I, anexă, 1;

student: „A trimite *studenți* în seminarele centrale din Sant Petersburg” (Priv., 3); „În noaptea cînd a sosit vremea *studentul* a se culca” (N.H., 62); „*Studentul* D. Ioann Irmie, fiitorul cîntăreț al doilea” (N.A., 324);

studii: „În *studiile* lui toate a-nceput / Să vază va pute-n ele niscăi dovezi a afla” (N.H., 63);

universitate: „A trimite *studenți*... în *universitatea* Ungarii” (Priv., anexă, 3).

b. Terminologie științifică

1. Grupăm aici în primul rînd termenii referitori la diverse domenii ale științei în general, și apoi ne oprim la termenii din domeniul lingvisticii.

activ (în expresia *putere activă*): „Și nici într-un chip o vacă n-am putut, precum ș-am spus / S-o pui pe tavan să umble cu picioarele în sus. / Nici

puterea cea *activă*, nici repuziv-a stătut / Ca să mă încredințeze această a cum s-a putut?" (N.H., 64);

aglicultură: „*Aglicultura* îmbrățișa ș-o avea de bogăție” (N.E., III, 89);

v. mai jos *fizica*;

arhitectură: „Poruncește să-mi aducă doi vulturi și doi șoimi de ai împărății tale, ca să-i învăț la meșteșugul *arhitecturii*” (Ar., 45);

compas: „Măsoară rindurile cu *compasul*” (F.I., I, 6);

cvadrat „pătrat”: „[Clădirea] era zidită în *cvadrat*” (N.E., I, 85); cf. *ibidem*, I, 86;

definiție: „Nestrămutatele *definiții* ale muzicii” (B.T., XVII);

ecșperiență: „În fel de *ecșperiențe* capul tot mai sfărîmai” (N.H., 64);

element (cu pl. *elemente* și *elementuri*): „Că pe barbă totdeauna *elementele* o bat / Ea suferă vinturi, geruri, brume, ploii neîncetat” (N.H., 72); „*Elementurile toate asupra mea se iuțesc*” (N.E., I, 73); cf. *ibidem*, I, 19; III, 103, 110, 112, 127, 132; B.T., I, 14; P.P., 47; N.H., 59;

fosfor: „Și ca *fosforu-n* iuțeală mare / Pin' să vezi case de s-a aprins” (Mem., 80);

fisica: „*Fisica* am resfirat-o, despre ființi și naturi; / *Matematica* asemeni am cercetat-o de rînd... / În toată *aglicultura* cu amăruntul cătai” (N.H., 64);

glob: „Pe tot *globul* pămîntesc” (N.D., I, p. V);

inginer: „G. Focescu, *inginer*” (B.T., 226); „Ioan Predetici, *ingineri*” (Hr., 187);

isometric: „Am făcut despre aceasta *isometrice* măsuri” (N.H., 64);

magnet: „În scurt, plecăciunea este un *magnet* fermecător / Care trage către sine iubirile tuturilor” (Poc., 18); „Se mișcă de o iubire ca de trăgător *magnet*” (N.E., V, 11); cf. F.I., II, 64;

matematica: „*Matematica* întreagă tot o răsfiră de rînd” (N.H., 63); cf. *ibidem*, 64;

mecanica: „Toată *mecanica* întoarce foaie cu foaie” (N.H., 63);

orizantal: „Atunci se înreiește argonul cu o altă trăsătură *orizantală*” (B.T., 46);

perpendicular: „o trăsură *perpendiculară*” (B.T., 46);

planetă: „Nici pămîntul, nici iadul, nici *planetele* de sus” (N.E., I, 78); cf. și forma de origine grecească *planit(ă)*, atestată mai des (N.E., II, 22, 111; III, 37, 112, 132, 134; V, 19, 110);

plante: „Arburi, *plante*, flori și oameni...” (P.V., I, 6);

proporționat: „celelalte *proporționat* cu citățimile care concad” (B.T., 37);

repuziv „repulsiv”; v. mai sus *activ*;

țifră: „Însemnat cu *țifre*” (B.T., 31);

vegetal: „Și ca *vegetal* în lume de nimic a nu-ngriji” (P.A., 20);

vulcan: „Întocma ca dintr-un *vulcan*, izbucnindu-mi oftarea” (N.E., III, 16); cf. *ibidem*, III, 112, 125.

2. Terminologie lingvistică⁵. Elemente de terminologie lingvistică sînt atestate în limba unora dintre operele lui A. Pann care, în multilaterală sa activitate, a avut și preocupări didactice, concretizate într-un *Dialog în trei limbi*: rusește, românește și turcește, fiecare întocmită în vorbire

⁵ Unii termeni lingvistici sînt folosiți și în terminologia muzicală, denumind noțiuni similare.

după idiotismul ei (București, 1848); scriitorul pregătise de altfel și un *Vocabular* — completare la acest *Dialog* —, care însă n-a mai apărut.

adjectiv (cf. și forma *adjectiv*): „Cînd la o limbă substantivul îi este înainte la cealaltă este verbul și la cealaltă iarăși *adjectivul*“ (Dial., 100); „Substantivele și *adjectivele*“ (Dial., 3);

alfabet: „Ca și în *alfabetul grecesc*“ (B.T., XV); cf. *ibidem*, XXXI;

antipenultim (cf. și forma *andipenultim*): „Tonurile... *antipenultime*“ (B.T., XXXIX); „Păzirea tonurilor ultime, penultime și *andipenultime*“ (B.T., VII);

apostrof: pl. *apostrofi* (cf. și forma *apostrofă*): „Cuvinte scurtate în *apostrofi* (Ep., IV); „La multe tropare fiind cuvintele în *apostrofă* era greu de pronunțiat“ (Ep., IV);

idiotism (cf. și forma *idiotizm*): „Știut este că fiecare limbă își are și *idiotismul ei*“ (Dial., 18); „Trebuind să vorbească fiecare limbă după *idiotismul* (însușirea) ei“ (Dial., 100); „Păzind a nu întrebuița cuvinte scurtate în *apostrofi*, decît... pe unde iartă *idiotismul limbei*“ (Ep., IV);

limbă comună: „limbă maternă, în opoziție cu limbă străină“: „Să vorbești de vreo pricină, / În altă limbă străină, / Unde nu știu să vorbească / În limba ta cea firească. / Atunci neavînd ce face / Vorbește cum poți și pace; / Iară cu alți totdeauna / Vorbește în *limba comună* / Care să obicinuieste / Și de obște să vorbește“ (Hr., 101—102);

limbă națională: „Într-o epohă în care toate științele au luat înaintare și numai aceasta rămăsese înapoiată din pricina lipsei de cărți în *limba națională*“ (N.C., II, p. IV): „D. Nicolae Iancovescu... , carele cu iubire de patriotism ajută tipărirea cărților în *limba națională*“ (Priv., anexă, 2); cf. H.C., II, 170—171 (expresia apare și la Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, Buda, 1826: „Eu plecînd din Brașov am început să scriu cele ce vedeam în *limba națională*“);

penultim, v. *antipenultim*; cf. B.T., XXXIX, 210;

pontuație (cf. și forma *puntuatie*) „punctuație“: „...veți găsi multe greșeli în stil, în cuvinte și mai virtos în *pontuație*“ (N.E., IV, 155);

pronunția (vb.): „La multe tropare cuvintele fiind în *apostrofă* era greu de *pronunțiat*“ (Ep., IV); „Cu greu le *pronunțiiu*“ (Dial., 53); cf. B.T., 35, 64, 111; N.E., 301; „Se cade a ști că oriunde prin melodie se va întîmpina... nu se *pronunție*“ (N.A., 301); cf. B.T., 35, 64, 157;

pronunție: „Mai mult aveai dreptate să te pocești vrînd-nevrînd, / Cu *pronunția* streină tîlmăcite [cărți] neavînd“ (H.C., I, p. VII); cf. B.T., 17, 26, 89;

propoziție: „Precum în gramatica limbii din litere se fac silabe, din silabe ziceri și din ziceri *propoziții*, așa și în muzică din completirea semnelor vocale, consonante și temporale se formează *tezuri*“ (B.T., 161); cf. *ibidem*, VII, XXVII, XXXVI, 1, 161;

punt: „Pe unde vei mai vedea *a, e, ă, i*, ori *apostrofi*, virgule și *puncturi*, puse una în locul alteia, aceste sînt din nebagare de seamă a probaruului“ (Hr., 194); cuvîntul apare atestat în scrierile lui Pann și cu alte sensuri, în afară de cel menționat aici.

silabă: „Au grămădit *silabele* tot într-același loc sau le-au înșirat în monotonie“ (B.T., XXXVI); cf. *ibidem*, XXXV, 7, 145, 161;

stil: „De veți găsi vreun cusur în *stil*“ (F.I., I, 4); cf. N.E., IV, 155; B.T., XXVI, XXVIII.

substantiv (cf. și grafia *supstantiv*): „*Substantivele și adjectivele*“ (Dial., 3); „Cînd... *supstantivul* îi este înainte“ (Dial., 100);

ultim: „Tonurile *ultime*“ (B.T., XXXIX); cf. *ibidem*, VII, 210;

verb, pl. *verburi*: „Cînd la o limbă *supstantivul* îi este înainte la ceialaltă este *verbul*“ (Dial., 100); „În limba turcească multe substantive și adjective schimbîndu-se în *verburi*“ (Dial., 17);

virgulă, cf. *punt*.

vocabular: „Greșelile... nu s-au pus aici la sfîrșit... fiindcă *vocabularul* care este să se tipărească va sluji și pentru îndreptarea lor“ (Dial., 99);

vocală: „Două *vocale* una după alta“ (Dial., 5); „Unde nu s-au ajuns silabe au împlinit cu *vocale*“ (B.T., XXXVI).

C. ARTE

a. Muzică

Pann a jucat un rol însemnat în istoria muzicii noastre. Eforturile lui pentru a transforma muzica bisericească într-o muzică accesibilă unor mase mai largi trebuie încadrate în întreaga sa activitate de popularizare a elementelor culturii. Preocupările lui în domeniul muzicii bisericești datează încă din prima tinerețe: „Din mica copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvîrșit în meșteșugul muzicii bisericești, în care am și izbutit“ (F.I., I, 4). Aceste preocupări se concretizează mai ales în prima carte teoretică de muzică apărută în românește la noi, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică*, București, 1845. Prefața către „iubitorii de muză“, în care Pann face apel la sentimentele patriotice ale cititorilor săi, ilustrează preocuparea acestuia pentru progresul culturii noastre: „Arătați-vă fii adevărați ai patrii și lucrați cele spre folosul neamului“ (p. XVII). Afirmatii asemănătoare apar și în prefața *Către cîntători* din *Heruvico-chinonicar* (1847):

Cîntă, măi frate române, pe graiul și limba ta,
Și lasă cele streine ei de-a și le cînta.
Cîntă să-nțelegi și însuși și cîți la tine ascult,
Cinstește ca fieșcare limba și neamu-ți mai mult.

(H.C., I, 7)

Reforma lui Pann constă în esență în adaptarea ritmului muzical la ritmul textului și în reducerea podoabelor inutile (a „gorgoanelor“ și a „gheonghenelelor“): „Alți mulți s-au încercat la tîlmăcirea cîntărilor bisericești, dar n-au făcut decît au ridicat silabele zicerilor românești și în melodie pe unde nu s-au ajuns silabe (fiind unele ziceri mai scurte în românește) au împlinit cu vocale, iar pe unde au prisosit (fiind unele ziceri mai scurte) au grămădit silabele tot într-același loc sau le-au înșirat în monotonie sau într-alt loc viind tonul melodiei și într-alt tonul zicerii“ (B.T., XXXV—XXXVI). Autorul însuși își caracterizează astfel aportul, în această direcție, în versurile:

Eu dar de multe gorgoane am fugit cît am putut,
Și am urmat cuvinței, peste reguli n-am trecut.
Am tîlmăcit însă astfel, nu luînd toate de rînd,
Cît să nu scaz un oligon, precum văz alții făcînd,
Cî am căutat la tonul zicerilor românești,
Ș-am potrivit glăsuirea ca-n vorbirile firești.

(H.C., I, 8)

substantiv (cf. și grafia *supstantiv*): „*Substantivele și adjectivele*” (Dial., 3); „Cînd... *supstantivul* îi este înainte” (Dial., 100); *ultim*: „*Tonurile ultime*” (B.T., XXXIX); cf. *ibidem*, VII, 240; *verb*, pl. *verburi*: „Cînd la o limbă supstantivul îi este înainte la ceialaltă este *verbul*” (Dial., 100); „În limba turcească multe substantive și adjective schimbîndu-se în *verburi*” (Dial., 17); *virgulă*, cf. *punt*.

vocabular: „Greșelile... nu s-au pus aici la sfîrșit... fiindcă *vocabularul* care este să se tipărească va sluji și pentru îndreptarea lor” (Dial., 99); *vocală*: „Două *vocale* una după alta” (Dial., 5); „Unde nu s-au ajuns silabe au împlinit cu *vocale*” (B.T., XXXVI).

C. ARTE

a. Muzică

Pann a jucat un rol însemnat în istoria muzicii noastre. Eforturile lui pentru a transforma muzica bisericească într-o muzică accesibilă unor mase mai largi trebuie încadrate în întreaga sa activitate de popularizare a elementelor culturii. Preocupările lui în domeniul muzicii bisericești datează încă din prima tinerețe: „Din mica copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvîrșit în meșteșugul muzicii bisericești, în care am și izbutit” (F.I., I, 4). Aceste preocupări se concretizează mai ales în prima carte teoretică de muzică apărută în românește la noi, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică*, București, 1845. Prefața către „iubitorii de muză”, în care Pann face apel la sentimentele patriotice ale cititorilor săi, ilustrează preocuparea acestuia pentru progresul culturii noastre: „Arătați-vă fii adevărați ai patrii și lucrați cele spre folosul neamului” (p. XVII). Afirmatii asemănătoare apar și în prefața *Către cîntători* din *Heruvico-chinonicar* (1847):

Cîntă, măi frate române, pe graiul și limba ta,

Și lasă cele streine ei de-a și le cînta.

Cîntă să-nțelegi și însuși și cîți la tine ascult,

Cîntește ca fieșcare limba și neamu-ți mai mult.

(H.C., I, 7)

Reforma lui Pann constă în esență în adaptarea ritmului muzical la ritmul textului și în reducerea podoabelor inutile (a „gorgoanelor” și a „gheorghenelelor”): „Alți mulți s-au încercat la tîlmăcirea cîntărilor bisericești, dar n-au făcut decît au ridicat silabele zicerilor românești și în melodie pe unde nu s-au ajuns silabe (fiind unele ziceri mai scurte în românește) au împlinit cu vocale, iar pe unde au prisosit (fiind unele ziceri mai scurte) au grămădit silabele tot într-același loc sau le-au înșirat în monotonie sau într-alt loc vînd tonul melodiei și într-alt tonul zicerii” (B.T., XXXV—XXXVI). Autorul însuși își caracterizează astfel aportul, în această direcție, în versurile:

Eu dar de multe gorgoane am fugit cît am putut,

Și am urmat cuvinței, paste reguli n-am trecut.

Am tîlmăcit însă astfel, nu luînd toate de rînd,

Cît să nu scaz un oligon, precum vîz alții făcînd,

Ci am căutat la tonul zicerilor românești,

Ș-am potrivit glăsuirea că-n vorbirile firești.

(H.C., I, 8)

Activitatea de teoretician al muzicii și de transcriitor de texte muzicale bisericești și populare îl silește pe Pann să-și adapteze o terminologie muzicală completă și inteligibilă. De altfel, trebuie subliniat faptul că scriitorul își dă seama de necesitatea unei terminologii adecvate fiecărui domeniu de activitate: „Toată știința și tot meșteșugul își are și limba deosebită” (B.T., 213). Astfel, în domeniul muzicii îi stăteau la dispoziție în primul rând termenii tradiționali bizantini, care însă nu erau cunoscuți decât de un public restrâns și anume de partea cultivată a clerului și a cîntăreților bisericești. Publicul larg nu înțelegea nici termenii cei mai generali, lucru care rezultă clar din nevoia de a explica în notă, cu ajutorul unei denumiri recente, occidentale, un cuvînt ca *musichie*: „Că poezia se cade a să încununa / Cu soru-sa *musichie*” („muzica vocală”), nota lui Pann (N.E., I, 27).

Influența occidentală, în special italiană, devine dominantă în muzică: Pann înțelege și în acest domeniu să țină pasul cu vremea. După ce, începînd din 1846, transcrisese în notația bizantină un număr mare de melodii populare și „cîntece de lume”, Pann își înzestrează tipografia cu note „europene”, iar într-un prospect anexat la una din ultimele sale lucrări, *Culegere de povești și anecdote* (București, 1854), dă un model de transcriere în notație modernă. Același spirit novator îl constatăm și în folosirea termenilor muzicali. Iată câteva exemple de termeni occidentali introduși de Pann în lucrările sale. Menționăm că termenii de acest fel nu se întîlnesc numai în cărțile sale de muzică, ci ei apar destul de des și în operele cu caracter literar.

acord, pl. *acorde*: „Răsună frumos din corde / Ale tale dulci *acorde*” (P.V., I, 20); cf. B.T., 74, n.;

acorda: „a se *acorda* în armonie toate glasurile” (B.T., XVI); cf. N.E., II, 25;

adagio: „*Adagio*” [indicație de mișcare] (P.A., 73);

allegretto: „*Allegretto*” [indicație de mișcare] (N.A., 37); cf. „Iutișor”, explicat în paranteză prin „*allegretto*” (N.A., 83) sau: „Iutișor” (N.A., 1), fără glosare;

allegro: „*Allegro* sau iute potrivit” [indicație de mișcare] (N.A., 2);

alt „voce de alto” (Lit., 77);

andante: „*Andante*” [indicație de mișcare] (N.A., 46);

andantino: „*Andantino*” [indicație de mișcare] (N.A., 195);

armonios: „Al treilea eh... este eroic și dulce *armonios*” (N.A., 72);

artă (musicală): „Pe atunci viînd și Petru Efesiu cu sistema cea nouă a *artei musicale*” (N.A., p. III);

bariton: „De europeni se zice *chiave* sau cheie și se împarte în trei: în *bariton*, în ascuțit și în mijlociu” (B.T., 15);

bas, pl. *basuri*: „Scoate colea pungulița / Fă-o să-și caște gurița / Să verse din gît dulci glasuri / Soprani, secunde și *basuri*” („subțiri, de mijloc și groase”), nota autorului (P.V., I, 20);

cadență: „După *cadențele* sau sfîrșiturile și după mărturiile lor se fac cunoscute fiecare de la care eh se trage” (B.T., 131); cf. *ibidem*, 132;

capelă: „Dimitrie Luppenn, cîntărețul *capelei* din Cetatea Brașovului” (N.A., 324);

chiave „cheie”, vezi *bariton*;

compozitor: „*Compozitorii* de melodii” (B.T., 113, n.);

consert: „Ca *consertul* său cel dulce care el întocmea” (N.E., I, 20); „Ș prin aceasta să-și piarză *consertul* său cel plăcut” (N.E., I, 33);

- cvartă*: „Împărțind tonul cel mare în *cvarte* sau *terții*“ (B.T., 79); cf. *ibidem*, 74;
- cvintă*: „Se alcătuieste... din *cvarta* și din *cvinta*“ (B.T., 74);
- declina*: „Ehul greu, avind jos tonul greu, și simplu s-a numit, dar însă și melodia-i se *declină* felurit“ (N.A., 215);
- duet* (B.T., 72);
- fortopian*: „cunoștea însă și *fortopianul*“ (B.T., XXVII, n.);
- instrument* (termen atestat încă de la începutul secolului al XVIII-lea, la Antim Ivireanul, cf. D.A., s.v.): „Din *instrumente* cînta“ (B.T., XXIX, n.); cf. *ibidem*, I, XXVII, 88, n., 211;
- instrumental*: „a [muzicii] *instrumentale*“ (B.T., 32);
- instrumentar*: „Știe a-și purta și glasul ca un *instrumentar* iscusit“ (N.D., I, p. IV);
- major*: „Lăturașul al patrulea fiind în tonul *major*“ (N.A., 249);
- monoton* (fem. *monotoană*): „Cîntarea-ți e *monotoană*“ (F.I., II, 57);
- muzical*: „O sistemă *muzicală* compusă“ (B.T., XXX);
- muzicant*: „Dar ce zici de pitpalacul? Nu e și el *muzicant*?“ (H.C., II, 170);
- muzicesc*: „Scrierea dascălilor *muzicești*“ (B.T., VII); cf. *ibidem*, 71;
- note*, pl. (cf. și *noate*): „păsările nu știu *note* nici pe psaltichie cînt“ (H.C., II, 170); „Iosif Kopainig care a lucrat și *notele* de cîntare“ (N.D., I, p. de titlu); „*notele* europene“ (B.T., XXXIX); „Modurile cîntecelor se alătură la marginea aceștii cărți pe *noate* orientale“ (Ș.T., II, 67, n.);
- octavă* (cf. și forma *octav*): „În cîte sisteme [se reduc cele opt ehuri]? În patru, în *octavă*, care se zice și diapason...“ (B.T., 85); „În *octavul* ke de jos“ (B.T., 97);
- rezonabil*: „*Rezonabil*“ [indicație de mișcare] (N.A., 18);
- ritm*, pl. *ritmi*: „Toate mineele să le regulez după *ritmi* și tonuri intocma ca cele grecești“ (N.A., IX);
- secundă*, v. *bas*;
- serinadă*: „Mieroasa sa glăsuire și cea plină de zahar / Rănea inimi simțitoare, ca o *serinadă* chiar“ (N.E., I, 32);
- solfiere* „solfegiere“: „Ce este *solfierea* sau paralaghia? A conglăsui silabele sunetelor pe semnele puse ale melodiei“ (B.T., 35);
- son* „sunet“: „Încet răsună, cu întocmire bună, *son* plin de mingii“ (N.E., V, 125);
- sopran*: „Doamne miluiește, cîntat în rusește de mine A. Pann, aflindu-mă între *sopranii* armonii eclesiastice la anul 1810“ (Lit., 53); cf. *ibidem*, 77; P.V., I, 20;
- spațiu*: „*Spațiul* este deșertul ce se face între ardicarea și pogorîrea mîinii, adică de jos pînă la desăvîrșită ardicare a mîinii se numără un *spațiu* și de acolo pînă la lovirea tactului se numără alt *spațiu*“ (B.T., 34);
- tact*: „Ceamparalele sînt ca niște clopoței, care în părțile răsăritului danțuitorii le atîrnă la degete și răsunîndu-le bat *tactul* cîntecului cu dinsele“ (N.H., 49); cf. B.T., XV, 5, 195, 205;
- tenor*: „Ascuțitul sau *tenorul*“ (B.T., 74); cf. Lit., 77;
- terță*: „Împărțind tonul cel mare în *cvarte* sau *terții*“ (B.T., 79); cf. *ibidem*, 103;
- text*: „*Textul* bucății se cîntă rar“ (B.T., 160);

variație: „Modurile cu *variațiile* sau podobiile lor sint mai multe“ (B.T., 82);
vocal: „Armonie *vocală*“ (B.T., XVIII); „Profesorul de muzică *vocală*“ (Hr., 1).

b. Teatru

În viața culturală a timpului, teatrul începe să atragă un public din ce în ce mai numeros. În țările române, trupe de artiști străini organizează turnee, unii actori stabilindu-se definitiv aici. Cam în același timp, Heliade în Muntenia și Asachi în Moldova întemeiază primele conservatoare de artă dramatică. Aceste împrejurări, legate de crearea unui public din ce în ce mai larg de spectatori, explică pătrunderea în limba vorbită a unor termeni specifici artei teatrale. Anton Pann utilizează astfel de termeni în scrierile sale, cu accepțiunile dobândite în practica vorbirii de fiecare zi (vezi mai jos *comedie*, *scenă*):

acter: „Precum unii din mîndrie / Dorind ce nu sint să fie, / Își fac haine strălucite... / Precum fac comediașii, / *Acterii*, istoriașii“ (Hr., 87);

aplauda: „Toate dar *aplaudăm* / Și de obște lăudăm“ (N.E., V, 110);

arie: „O *arie* lirică“ (B.T., 102, n.);

bravo (folosit și substantivat cu pluralul *brăvuri* și cu un singular, refăcut, *bravură*⁶): „La acest cuvînt al fetei, *bravo* au zis cîți era“ (Ș.T., I, 70); „Răspunse altul, prea bine, *bravo*! Așa voi urma“ (P.V., I, 67); „Ș-in adevăr *bravo*! a vorbit prea drept“ (P.V., III, 79); cf. F.I., II, 121; P.V., I, 48; Ș.T., II, 25; N.H., 86; N.E., II, 75; „Bună treabă, zău, le zise, eu spui ș-altul *bravuri* ia“ (Ș.T., I, 70); cf. și forma *brăvuri*: „Și mai vîrtos genaralii cu un glas *brăvuri* îi da“ (N.E., IV, 55); „Acu-n loc să-mi dai *bravură* / Văz că alte-mi zici din gură“ (F.I., I, 33);

bufon (folosit și adjectival): „Istoria lui Bertoldin, fiu *bufonului* Bertoldo“ (Ș.T., II, 88); „Iar cam *bufon* fiind îi răspunse ei glumind“ (F.I., I, 35); „Nas-tratin Hogea sau povești *bufoane* și de ris“ (Ș.T., II, 88); cf. N.H., 13;

bufonărie: „Înverdate sint faptele trupești care sint: necurătenie... *bufonăriile* sau năsdărăvâniile și altele...“ (T.B., 15);

comediaș, vezi *acter*.

comedie: „Und-a fost teatruri, *comedii* și jocuri“ (F.I., II, 18); „Multe *comedii* ei fac / Și n-au rușine de leac“ (I.B., 18); cf. P.V., III, 60; P.A., 35; B.T., XII;

comedios: „Și *comedioasa* sfada iar spuindu-și“ (Ș.T., II, 35);

păieți (pl. de la *paiață*): „Împăratul e comic, are cu sine *păieți*“ (P.A., 35);

scenă (cf. și forma *șenă*): „Călătorul de la ușă această *scenă* privind“ (P.V., I, 22); „Această jalnică *scenă* Nastratin Hogea văzînd“ (N.H., 59); „Și cu bună seamă făcea ei minunea / A isprăvi *scena* ca Stan și ca Bunea“ (Ș.T., II, 35); „Și îndată în teatru el pe *șena* a ieșit“ (N.E., II, 85); cf. *ibidem*, II, 96.

teatru (pl. *teatruri*): „Acolo sint baluri, clupuri, e *teatru*“ (Ș.T., I, 24); cf. F.I., II, 18.

⁶ După ritm, cuvîntul e cu accentul pe silaba penultimă, *bravură*, fapt care prezintă o oarecare dificultate pentru explicația propusă.

II. Termeni din domeniul economic, politic, administrativ și militar

A. VIAȚA ECONOMICĂ

Transformările din structura economică a societății aduc schimbări în componența vocabularului. Noi termeni referitori la viața economică se răspindesc în limba vorbită în locul vechilor cuvinte de origine orientală (greacă și turcă), specifice orinduirii feudale. Lexicul folosit de Anton Pann în creațiile sale literare oglindește aceste transformări, legate de începuturile dezvoltării capitalismului.

capital (cf. și forma *căpital*): „Un *capital* cum se cade“ (P.V., III, 132); „l-a pus tovaroș la parte și tot agonisind spor / Își făcu *capital* mare“ (Ș.T., I, 38); cf. P.A., 14, 18; „Netrebuind *căpital* nici cheltuieli osebite“ (P.A., 8);

cfî (în expresia: *a ieși la cfî* „a da faliment“): „Cum se întimplă adese / Cînd un, cînd alt *la cfî* iese“ (P.P., 30);

condiție: „N-avem *condiția* asta?“ (N.H., 69);

cont „socoteală“ [titlul unui cîntec] C.B., 26;

contract (cf. și forma *condract*): „Mărturisește însuși *contractul* meu“ (B.T., II); „Cu *contract*, cu întărire și banii îi număra“ (N.H., 68); „*Condracturile* între dînșii a se iscăli le-au scos“ (N.E., IV, 89);

credet (folosit și în locuțiunile *în credet*, *a avea credet*, *a lua în credet*): „Și pentru că avui *credet*“ (P.V., I, 63); „Ne facem la mulți drum neted / Și luăm orice în *credet*“ (P.P., 24); „Nu te uita că-i e cămașa albă, că poate în *credet* este stăpîn pe dînsa“ (P.V., I, 161);

creditor: „Grija, zise el, s-o poarte cel ce este *creditor*“ (N.H., 8); cf. F.I., II, 93; N.H., 8;

forme, pl.: „Mi-am dobîndit eu beleaua cu tine cu *forme*-n scris“ (N.H., 69);

marcă: „Să arăt după *marcă* din locu-i cum s-a luat [marfa]“ (P.A., 25);

mașină de vapor: „De la întîile încercări a *mașinelor de vapor* 66 [ani]“ (P.A., 80);

patron: „Să ne fii la toate pururea *patron*“ (P.V., I, 113);

port: „Se întoarseră la *port*“ (P.A., 25);

product, pl. *producte* și *producturi*: „Pentru cei ce vînd *producte*“ (P.V., I, 16); „În care [magazie] multe *producturi*... se păstra“ (N.E., III, 18); cf. Mem., 80;

propietar: „Aci el dacă se duse / A privi pe sus să puse / La toți copacii d-a rîndul... / Că să vază crângi uscate de *propietar* iertate“ (P.V., I, 89);

proprietate: „Isprăvesc în scurtă vreme *proprietăți* și averi“ (P.A., 7); cf. P.V., II, 53;

publica (cf. și forma *publicui*): „Puse un om... ca să *publiceze* strigînd prin oraș“ (P.V., I, 30); „Îaca asta ț-e magarul / Pentru care *publicezi*“ (N.H., 20); cf. N.E., I, 82; II, 6, 75; IV, 54, 90; F.I., II, 61; P.V., 31; „*Publicuiesc* de inel și darul cel împărătesc“ (P.V., I, 31); cf. F.I., II, 61; P.V., IV, 50, 59;

publicație: „Să se facă *publicații* prin orașe“ (N.E., I, 81);

publicător „cel care face cunoscut publicului ceva“: „Iar cînd stai tu-n cuvîntare / Nu striga în gura mare, / Precum spun predicatorii / Și ca-n tîrg *publicătorii*“ (Hr., 119).

B. TERMENI POLITICO-ADMINISTRATIVI ȘI MILITARI

În scrierile lui Anton Pann sînt înregistrate cuvinte din domeniul noii terminologii politico-administrative și militare; acestea apăruseră mai ales în urma reorganizării țării române prin introducerea Regulamentului Organic.

a. Termeni politico-administrativi:

- advocat* (cf. și forma *atvocat*): „*advocat*” (N.D., I, 5); „D. Nicolae Rusescu, protocintăreț și *atvocat*” (H.C., II, 172);
- arest*: „În *arest* să mă ție” (N.E., V, 94); cf. *ibidem*, 21;
- arestui*: „Curînd să te slobozească d-unde te-au *arestuit*” (N.E., IV, 85);
- capitală*: „Și viind în *capitală* la sultanu-n grab s-a dus” (N.H., 86);
- clas*: „Boieri de *clasul* întii” (B.T., XXVIII);
- comisar*: „Într-aceasta *comisarul* zise: Ia vă uitați” (P.V., II, 26);
- comisie*: „*Comisia* luînd știre cu doftor au alergat” (P.V., III, 26);
- curier*: „Se repezi lupul îndată ca un grabnic *curier*” (P.V., III, 57); cf. *ibidem*, I, 42; N.E., I, 100; IV, 13;
- diputat*: „ca iar la cîrmuitorul să se ducă *diputat*” (N.H., 15); cf. *ibidem*, 12;
- director*: „Pe cînd mă aflam și eu ca *director* în tipografia sa de muzică bisericească” (B.T., XXXIII); cf. Priv., 3;
- direcție*: „Ajutor *direcții* la reinnoirea mîonastirii” (H.C., I, dedicație, p. 2); cf. Priv., 4; N.D., I, p. de titlu;
- grafier*: „*Grafierul* judecătorii” (N.E., I, 162);
- instrucție* „ordonanță administrativă”: „Cîrciumarul însă care păzea al *instrucții* glas” (Ș.T., II, 4); cuvîntul apare și cu sensul de „explicație, lămurire”: „După *instrucțiile* ce se alătură la sfîrșitul acestei cărți” (B.T., III);
- jandarmie*: „Se apropie însă împăratu-neoronat cu *jandarmie* în urma-i” (P.A., 34);
- miliții*, pl. „soldat din miliție”: „Dreapta și stînga pompierii, *miliții* / Să curme focul tot doboră” (Mem., 88);
- ministru*, pl. *ministri*: „La împăratul acesta s-afla mulți cinstiți boieri, / *Ministri* cu vrednicie, înțelepți și cu averi” (N.E., I, 3); „*Ministru* politic al împăratului” (N.E., I, p. IX); cf. *ibidem*, II, 116; III, 57; V, 97; P.V., I, 46; *ibidem*, II, 6; P.A., 31, 32, 33; Ar., 4, 36, 41;
- ordin*: „Cavaler a feluri de *ordine*” (Ep., III); cf. B.T., dedicație;
- poliție*: „ci noi să cam trimitem *poliția* s-o vestim” (Ș.T., I, 57); „Că-n astfel de uniformă a vizita nu voia / *Poliția*, cu parada care trebuia să-l ia” (Ș.T., I, 57); cf. Mem., 89;
- pompier*: „Dreapta și stînga pompierii” (Mem., 88);
- post*: „Și după ce făcu multe nebunii și barbarii se întoarse la *postul* său” (Ar., 40); „Ca să-și aducă aminte să-l rînduiască-n vrun *post*” (N.H., 82); cf. F.I., II, 73; P.A., 35;
- prefect*: „Ioan Damaschin care se afla *prefect*” (B.T., XXI);
- procuror*: „*Procuror* judecătorii Vilcea” (N.E., I, 122);
- raport* (cf. și forma *răport*): „Mă închin stăpînă cu supus *raport*” (P.V., I, 120); „S-a pus ș-a făcut *raport*” (N.H., 60); cf. și P.V., III, 56, 62; P.A., 7; „Ci trimise mai în grabă către ispravnicii *răport*” (Ș.T., II, 14); cf. N.H., 60;
- secretar*: „Anadam va rămînea în locul tău *secretar* și va avea cînte de la mine” (Ar., 31); „Era și unul dintr-înșii cu numele Pezostrat / *Secretar*”



și om al casii, mai iubit de împărat" (N.E., I, 3); cf. *ibidem*, III, 57, 72, 78; B.T., 229;

stat: „De la întemeierea *statului* Moldaviei" (P.A., p. II);

straf „amendă": „Bre, bre, ce galantomie, / *Straf* fără de economie" (F.I., II, 55);

suveran: „Și de bucurie bunul *suveran*, pe cirpaci-ndată îmbracă-n caftan" (P.V., I, 41); cf. N.E., V, 105, 108.

b. Termeni militari:

armie (termen atestat încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, la N. Costin, cf. D.A., s.v.): „La o *armie* odată începind toaba să bată" (F.I., I, 108);

asalt: „Cind venii să iau Atena cu *asaltul*" (N.E., IV, 106);

colone, pl.: „Oștirile, unul și altul [dintre împărați] două *colone* făcînd" (N.E., IV, 88);

comanditor: „Chiar amîndoi împărații era *comanditori*" (N.E., IV, 51);

general: „Polcovnicii, *generalii*, ministrii împrejur sta" (N.E., IV, 88); cf. *ibidem*, III, 43; IV, 51, 55, 79; P.V., II, 24;

iuncăr: „*Iuncăr* la polcul întii" (N.E., II, 161);

marș: „*Marș* cu pistoalele-n mîini / Ș-împușca mereu la ciini" (P.P. 87);

militar: „După dinșii totodată veni și un *militar*" (Ș.T., I, 23); cf. *ibidem*, I, 25;

polc: „*Polcul* cel mare urmînd / Al bețivilor de rînd" (Î.B., 12); cf. N.E., II, 161;

polcovnic: (cuvînt atestat încă din secolul al XVIII, la I. Neculce): v. *general*; cf. Hr., 185, 191; N.E., IV, 88 și 89; B.T., 226;

praporcic: „*Praporcic* Ioan Oroșanu" (N.E., I, 123);

recrut: „Ca un soldat ce-n războaie / Mai de multe ori a fost / N-are frică și nevoie / Ca acel *recrut* și prost" (P.P., 40);

soldat: „Se milostivi-mpăratul / Să-și slobozească *soldatul*" (P.V., III, 66); „Și trimis în bătlie ca fieștece *soldat*" (Ș.T., I, 71); cf. P.P., 40; N.E., I, 38; IV, 62;

uniformă: „Că-n astfel de *uniformă* a vizita nu voia" (Ș.T., I, 57); „*Uniforma* lui... era albastru vioriu" (N.E., II, 33).

III. *Viata mondenă*

Formele noi, de import, ale vieții mondene tind să se răspindească, prin imitație, în straturi destul de largi ale populației; ele furnizează un important număr de cuvinte vocabularului lui Pann. Sfera elementelor lexicale înglobate în această categorie cuprinde, afară de termenii referitori la petrecerile propriu-zise, numeroase neologisme legate de preocupările acelor care începuseră să adopte un nou fel de viață (termeni din domeniul modei, al cosmeticii, din domeniul formulelor de galanterie, de politețe, de interpelare etc.).

adio: „Pentru ca să-și ia *adio* în cel din urmă ceas" (N.E., IV, 103); cf. *ibidem*, III, 120;

adorată: „Să mai vază o dată / Pe a sa mult *adorată*" (P.A., 40);

amic: „Alta e soția ș-alta e *amicul*“ (Ș.T., II, 33); „Care prin urmare e lor o *amică*“ (Ș.T., II, 33); „Dă *amicilor* o masă“ (P.V., III, 42); „Cu toți *amicii* din sat“ (N.H., 41); cf. Ș.T., II, 33, 34; P.V., III, 152; P.A., 33, 34, 35, 45; N.E., IV, 86;

amor (și în forma *amur*): „*Amorul* nu cere nici neam, nici avere“ (N.E., V, 120); „*Prieteșug ș-amor*“ (Hr., 160); cf. N.E., III, 2, 45; IV, 67; V, 97, 111, 117; F.I., I, 38; II, 30, 113; Ș.T., II, 66; P.A., IV, 62; „Eu d-*amuru*-ți vecinic port rană nevindecată“ (N.E., III, 96); apare și în diverse îmbinări frazeologice, v. mai jos p. 91;

amorez (mai des în forma *amurez*): „Are *amorezi* [cocoana]“ (Dial., 89); „*Amurezul* ei acuma / Neputînd s-o-ntilnească“ (P.P., 61); cf. N.E., I, p. XI; III, 44, 79; V, 112;

amoreza (cf. și forma *amureza*): „El însă tot des văzînd-o s-a *amorezat* de ea“ (Ș.T., I, 44); „Asupra-i s-*amorezase* și după dînsa murea“ (Ș.T., I, 65); cf. N.E., I, p. VII, 35; III, 11; IV, 18; V, 13; F.I., II, 27; „Ș-așa-și pierdu toate cel *amurezat*“ (F.I., II, 30); „Ascultarea cea dulce / A *amurezatelor* cîntece“ (N.E., I, p. VI); cf. *ibidem*, I, 89, 118; II, 41, 67; III, 41, 57, 78;

apropo: „*Apropo!* sluga răspunse, o giurgină-ți alesei“ (N.H., 86); „*Apropo!* au zis ministrii, să-l aducă mai curînd“ (P.A., 32);

bal: „Acolo sînt *baluri*, clupuri, e teatru, e picnic / Sînt soarele și altele“ (Ș.T., I, 24); „Pentru dînsa *bal* să dea“ (P.P., 11); cf. *ibidem*, 7; N.E., V, 116; P.A., 15;

baston: „Și c-un *baston* ce-l avea“ (F.I., II, 107); cf. Dial., 10; N.E., V, 132;

bătiștă: „Atunci negustorul o *bătiștă* scoate“ (F.I., II, 9); „Așa și nu să cuvine, / Pe drum umblînd oarecine, / *Bătișta*-n mîină s-o poarte“ (Hr., 90);

berbantesc: „Este faptă nebunească și urmare *berbantească*“ (Hr., 84);

bilet: „Na acest *bilet* și du-te“ (P.V., III, 121); „Fără *bilet*, nepoftit“ (P.V., III, 55);

bonjur: „Și îndată veni unul, îl cînsti cu un *bonjur*“ (Ș.T., I, 57); cf. *ibidem*, 55;

brățet (cf. și forma *brățet*; în locuțiunile *la brățet*, *de brățet*): „De *brățet* o ia“ (F.I., II, 104); „Și privește cu jînd mare / La cîți de *brățet* se duc“ (P.P., 35); „Luîndu-și nevasta la *brățet*“ (P.V., III, 60);

brileant (în două silabe; cf. și forma mai veche *berlant*): „Cu *brileant* împodobită“ (N.E., II, 7); „Ș-întrecea cu strălucirea *berlantul* cel luminos“ (N.E., II, 17); cf. H.C., II, 170; P.A., 11; P.V., III, 41, 135; Ș.T., II, 63;

buchet: „Să se aprinză îndată luminări de spermanțet, / Puînd la toți înaintea și flori cîte un *buchet*“ (P.A., 29);

capot: „O femeie... c-o roche pe ea *capot*“ (P.P., 63);

ciocalată: „Eu am băut ceai, *ciocalată*“ (Dial., 37);

clup „club“; cf. P.P., 29;

cochetărie: „Geaba *cochetării* faci / Că la nimeni nu mai plăci“ (P.V., II, 98);

companie: „Vivatul care îl cîntă toată *compania* bețivilor“ (Î.B., 3); cf. *ibidem*, 15;

compănaș: „Bețivii cei mai frunțași / Sînt cînstiți de *compănași*“ (Î.B., 10); cf. *ibidem*, 19;

compliment „reverență, plecăciune, temenea”: „Fata după ce spre cinste îi făcu un *compliment*” (Ș.T., II, 43); „Cu capul făcu *complimente* trei” (N.H., 57); cf. F.I., II, 33; N.E., II, 10, 22; *ibidem*, III, 39, 49; P.A., 27;

conversație „petrecere”, „convorbire”: „Despre *conversații* sau petreceri” (P.V., III, 7); „Pentru băgările de seamă în *conversații*” (Hr., 22); „Cărți eu n-am jucat, / Nici în niseai *conversații* cu alții m-am adunat” (N.H., 20); „Încet puteți să învățați celelalte numai din *conversații*” (Dial., 46); cf. și *conversare*: „Într-această *conversare* sări iarăși să o înhațe” (P.A., 42);

corset: „Și *corsetul* ce o stringe / Să-i scoată în obraz singe” (P.P., 28);

costum: „Și el în *costumul* trențos se-nfățișa” (P.A., 24); cf. *ibidem*, 23, 30, 33, 34;

cotrodanț „contradans”: „Nici nu știu să întoarcă polca și *cotrodanțul* frumos” (Ș.T., I, 24); „Și să joace vreo polcă, vreun vals sau *cotrodanț*” (P.V., III, 54);

craidonaș: „Aici strinși cu întâmplare fiind tot cam *craidonași*” (Ș.T., I, 55);

curtezan: „Mai des unde sînt femei / *Curtezan* îl fac în grabă” (P.P., 35);

damă: „*Dama* frumoasă și vinul / Pot pe cineva să-l strice / Ca otrava și veninul” (P.P., 58); „Termonos la *dame* și la copile” (F.I., II, 103); „Prea cinstite *dame*” (Hr., 184); cf. N.E., I, 83; F.I., II, 104; P.A., 51;

damă „joc”: „Și care n-a jucat table, *damă* sau ceva cu cărți” (N.H., 20);

duel: „Stînd cu săbii la *duel*” (P.V., III, 26); cf. N.E., I, 54; II, 55, 56; IV, 70, 79; V, 2;

ecselensie (cf. și forma *ecselenție*): „*Ecseleusia* sa Domnul... Ioan D. Bibescu” (Ep., 38); „*Ecseleusia* sa Domnul Marele Logofăt al Credinței și Cavaler Ioan D. Bibescu” (B.T., 228);

frustucel „micul dejun”: „Gustind un *frustucel* mic” (F.I., I, 20);

galant „darnic”, „elegant”: „Să fie darnic, *galant*” (N.E., 40); „Cheltuim, *galant* eram” (P.V., I, 19); „Că dacă mor stringătorii / Și rămîn risipitorii / Ei știu să fie *galanți*” (P.V., III, 98); „[Zestrea] o cheltuim chiar la nuntă / Cumpărînd lucruri *galante*” (P.P., 25); „Se-mbracă *galant* pe loc” (N.H., 17); cf. I.B., 29; N.E., I, p. III; p. 43; IV, 17; F.I., II, 14; P.V., III, 135; Mem., 92; Hr., 81; P.A., 14, 29, 30, 33, 37, 38, 44;

galantom: „Nici prea iconom, nici prea *galantom*” (P.V., III, 77); „Scumpul cu *galantomul* sînt doi vrăjmași neîmpăcați” (P.V., III, 81); „Dar cu *galantomul* ăsta toți de belea o să dăm” (Ș.T., I, 57); cf. *ibidem*, I, 26;

galantomește: „Văzînd de supt așa haină bani *galantomește* dați” (Ș.T., I, 56);

galantomie: „Atîția bani vărsați cu *galantomie*” (P. A., 26); „Și privind paiete bine / Vede prin ele și spice ... / Bre, bre, ce *galantomie*!” (F. I., II, 55);

gazin: „cafenea, cazino”: „Văzîndu-se singur în *gazin* rămas” (Ș. T., I, 77);

gălăntărie (cf. și forma *gălăndărie*): „Dă bani pe *gălăntărie*, / De n-ai, ia în datorie” (P. P., 14); *gălăndăria* (N. E., V, 140);

gratula (cf. și forma *grătula*) „a saluta”: „A *gratulat* pe împăratul” (N. E., II, 22); „Atuncea ... închină, *grătulează*, zicînd mai multe cuvinte ca să-i dai căzută cîste” (Hr., 145); cf. N. E., III, 110;

grătulare „salutare”: „Fără a băga-n seamă data-mi *grătulare*” (F. I., II, 25); „Îșlicul din cap luîndu-l și trupul puțin plecîndu-l să dai la fieștecăre

cuvioasă *grățulare*" (Hr., 54); „Cînd întîlnești p-oarecare, / După ce-i faci *grățulare*" (Hr., 60); cf. *ibidem*, 56, 98, 170; N. E., IV, 88;

inmobila: „Și [teatrul] l-a *inmobilat* frumos" (N. E., II, 6); cf. *ibidem*, I, 85; P. A., 38;

jaluze „gelozie": „Și cu *jaluza*-i dintr-al nunții ceas" (Ș. T., I, 73);

jurnal de mode „model pentru îmbrăcăminte": „Căci *jurnalele de mode* sint lungi, în spate cu coade" (P. P., 26);

lux: „Să grămădească bani, sume, / Ori vreun *lux* să-implinească" (P. P., 18); „*Luxul* pe toți stăpînește" (P. P., 22); cf. P. A., 29;

luxos: „Acele mîncări *luxoase*" (P. V., III, 39); „Pus pe o saltea *luxoasă*" (N. H., 52); cf. P. A., 43;

materie „stofă": „Giubele l-amîndoi croi / Însă din *materii* tot din acel fel" (Ș. T., I, 75);

mobilă (pl. *mobile* și *mobili*): „Ne îmbrăcăm în mătase, facem *mobile* în case" (P. P., 23); „Ah, ce *mobile* galante" (P. A., 44); cf. N. E., I, 103; V, 96; P. A., 11; „Începu să-ți pară mică, băgînd *mobili*, canapea" (P. A., 14);

modă (cf. și forma *moadă*); uneori cu sensul „obiect de îmbrăcăminte": „Că nu e vreo neroadă, ci vede cum e la *modă*" (P. P., 29); „Caftanul de *modă* trebuie să fie strîmt" (Dial., 63); „Ado, dă-i, cheltuiește, la *mode* mereu croiește" (P. P., 14); cf. P. P., 15; P. V., I, 159; N. H., 31; P. A., 23, 24, 27; „*Moadă* i s-a fost trecut" (F. I., II, 106); „Este fără cuviință, / Și prea fără socotință / Celor nobili, ca să iasă / Pe drum afară din casă, / Cu condeiul la ureche / Înfîpt după *moadă* veche" (Hr. 90); cf. F. I., II, 26;

onorabil: „Și cu politeță mare, să-i răspundă început: / *Onorabilă* cocoană! eu un fiu de nobil sint" (P. A., 28); „*Onorabilii* abonați" (N. A., 321); „*Onorabilul* protodiacon al bisericii mari" (N. A., 324);

onorat: „Dumnealor prea *onorații* boieri" (Hr., 184);

pantolon (cf. și forma *pantolon*): „*Pantolonii* roșii" (F. I., I, 47); cf. Dial., 10; „cu *pantoloni* un crac negru și-altul alb" (P. A., 6);

pantof: „Unde vede vreo figură, vro tinărară, vrun *pantof*" (P. P., 36); cf. Dial., 64; N. E., V, 142;

pardon: „Cîți sinteți prenumăranți / Cu parale și cu sfanți, / De orice rang mari și mici / În rînd cîți v-aflați aici / De la toți *pardon* îmi cer / Cu rugăciuni pîn'la cer" (Hr., 192); „Ci cere *pardon* mai bine" (F. I., II, 58);

patașci „bretele" (Dial., 10);

picnic: „Acolo sint baluri, clupuri, e teatru, e *picnic*, / Sint soarele și altele" (Ș. T., I, 24);

pliuș: „Această pălărie este din cele mai faine, de cel mai curat *pliuș* (puf)" (Dial., 65);

polcă: „Nici știu să întoarcă *polca* și cotrodanțul frumos" (Ș. T., I, 24); „Și să joace vreo *polcă*, vreun vals sau cotrodanț" (P. V., III, 54);

politeță: „Cînd e-o *politeță* la ceva-i vorbește" (Ș. T., II, 32); „Cu *politeță* mare să-i răspundă început" (P. A., 28); cf. *ibidem*, 9, 19, 22, 30;

portofei „portofel": „Scoase din sin *portofeiul*" (P. V., III, 121);

salon: „Pe cătel să-l ia / Prin *salon* în brațe" (P. V., I, 45); „Cînd *salonul* fu de oameni îndesat" (N. H., 56);

saluta: „Să vă *salutez*" (Dial., 20); „Ș-astfel se *salutară*" (P. V., I, 16); cf. *ibidem*, III, 60; Ș. T., I, 59;

soarea: „serată", v. *picnic*;



stofă: „Anterii de *stofă*, cămăși ca tulpanul“ (F. I., II, 8); „Un petic de *stofă*“ (F. I., II, 106);

șampanie: „Curind masa să se puie, galantă cu mezelic, / Cu salam, limbă, sardele și cu alte uscături, / Cu potirniichi, turturele și cu feluri de fripturi; / *Șampanie*, vinuri bune și liesere franțoești, / Pline de lux sau franzele și fructe bune domnești“ (P. A., 29);

table, pl. „joc“: „N-a jucat *table*“ (N. H., 20);

vals: „Numai cele frumușele / *Valsul*, jocul învirtea“ (P. P., 7); cf. *cotrodant*;

venerabil: „Numele *venerabililor* abonați sint tot aceleași carii s-au însemnat“ (N. A., 324); „*Venerabilul* protopop al Brașovului“ (N. A., 324);

vestă: „Pieptar (*vestă*)“ (Dial., 10);

vivat (mai ales substantivat: „cîntec de chef“): „E *vivat* compania. E *vivat* Romania“ (Î. B., 3); „*Vivat! Vivat!* să trăiți!“ (N. E., V, 99); „*Vivatul* care îi cîntă toată compania bețivilor“ (Î. B., 3); cf. *ibidem*, 2;

vizita: „C-a venit spre *vizitat*“ (N. E., I, 83); „Și vinea fieștecare prietin a-l *vizita*“ (N. E., I, 101); cf. *ibidem*, IV, 136;

vizitare: „Pleacă după *vizitare*“ (P. P., 26);

vizită: „Despre *vizite* sau cercetări“ [titlu] (P. V., III, 3);

Studierea neologismelor din scrierile lui Anton Pann ne permite să desprindem unele concluzii în legătură cu problema mai largă a pătrunderii și a adaptării termenilor noi atât în limba literară, cit și în cea populară (deoarece, după cum am arătat, opera acestui autor poate fi considerată drept un document al limbii vorbite a epocii).

Originea neologismelor. Din prezentarea materialului am putut remarca abundența neologismelor folosite de Pann și varietatea domeniilor de activitate la care se referă. Dacă urmărim repartiția pe origini a termenilor noi în diverse domenii de activitate, constatăm că în anumite sectoare predomină împrumuturi provenite dintr-o anumită limbă. Astfel, la o examinare chiar sumară, se observă că, în ceea ce privește muzica și teatrul, predomină cuvintele de origine italiană (*adagio*, *allegretto*, *allegro*, *andante*, *andantino*, *bravo*, *bufon*, *chiave*, *șenă*); termenii de origine franceză sînt mai numeroși în domeniul vieții mondene (*apropo*, *bonjur*, *cochetărie*, *damă*, *galant*, *galantom*, *jaluzie*, *modă*, *jurnal de mode*, *pardon*, *portofei*, *salon*, *soarea*, *șampanie* etc.), iar între neologismele din domeniul politico-administrativ și militar mai numeroase sînt cele pătrunse din rusă sau prin filieră rusă (*arestui*, *armie*, *clas*, *comisie*, *direcție*, *instrucție*, *miliție*, *poliție*, *polc*, *polcovecnic*, *praporcic*). Repartiția termenilor se explică prin influențele exercitate asupra vieții sociale a țărilor române din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Frecvența neologismelor. Neologismele întrebuintate de Pann pot fi grupate luînd drept criteriu diversele domenii de activitate la care se referă, dar și frecvența lor în lexicul diferitelor categorii de vorbitori: unii dintre termenii noi circulau în lexicul păturilor mai cultivate, iar alții pătrunseseră în vorbirea unor cercuri mai largi.

Prin lecturile sale, prin activitatea didactică desfășurată, precum și prin relațiile cu oamenii instruiți ai vremii, Pann a înregistrat numeroși termeni livrești. Unii dintre aceștia, cu caracter mai mult tehnic (*adjectiv*, *allegretto*,



allegro, adagio, auditor, candidat, director, ediție, exemplar, experiență, format, propoziție, silabă, tact, velină, vocală etc.), sînt folosiți mai ales în operele sale didactice, deși ei apar și în scrierile literare, atunci cînd conținutul o cere. Iată, de exemplu, cum prezintă Pann „curiozitatea științifică” a fiului lui Nastratin Hogeia care, proaspăt întors de la academiile străinătății, caută explicația unei pete suspecte de pe tavanul odăii unde dormea:

M-am uitat mai de aproape să văz de ce s-a pătat
 Ș-am cunoscut că vro vacă pe dînsa s-a băligat;
 De aceea toată noaptea am stătut pe gînduri pus
 Căcum putu umbla vaca cu picioarele în sus!
 Am făcut despre aceasta *isometrice* măsuri,
Fisica am resfirat-o, despre ființi și *naturi*,
Matematica asemeni am cercelat-o de rînd,
 Nici loc gol, nici plin într-însa de vreun lucru lăsînd,
 În toată *aglicultura* cu amăruntul cătai,
 În fel de *experiențe* capul tot îmi sfărîmai,
 Și nici într-un chip o vacă n-am putut, precum ți-am spus,
 S-o pui pe tavan să umble cu picioarele în sus.
 Nici puterea cea *activă*, nici *repuziv-a* stătut
 Ca să mă încredințeze aceasta cum s-a putut.

(N.H., 64)

Alți termeni noi, întrebuințați de asemenea în vorbirea păturilor mai cultivate, și care aveau un caracter mai general, apar mai des în creațiile beletristice ale lui Pann (*a aproba, comandă, comun, condiție, galant, idee, a imita, jaluzie, lecție, lux, militar, profesor, a saluta, teatru, a trata* etc.). Cităm mai jos un fragment dintr-o discuție a unui arendaș cu soția sa, în care Pann utilizează multe neologisme, pentru a reda specificul exprimării personajelor:

Nobilul tău suflet te-ar lăsa pe tine
 C-acele sătene să te porți cu mine?
S-aprobezi contrare la vorbele mele,
 Astfel și întocma *imitînd* pe ele?
 — Dar cum poci, ea zise, nu că sînt femeie,
 Și le țin lor parte, să n-aibi în *idee*
 Cum poci să zici cum că fac bărbații bine
 Cînd *tratez* nevasta orișicum le vine.

(Ș.T., II, 33)

Uneori, în creația literară a lui Pann, se observă și o aglomerare forțată de neologisme, în raport cu frecvența lor obișnuită, care provine probabil din dorința autorului de a scrie în „stil înalt”, de a egala exprimarea cercurilor celor mai cultivate și de a demonstra astfel cititorilor că poate aborda și teme de altă natură decît obișnuitele snoave, povești și anecdote. Iată, de pildă, în acest sens, un fragment din disputa dintre bogăție, desfătare, virtute și sănătate:

Într-aceasta a lor luptă în cuvinte nepătrunse
 Ardicîndu-se *virtutea* către dinsele răspunse:
 De voiți cu muțămire dreptul să se înțeleagă,

Aideți la zei și la oameni, lor să cerem să aleagă;
 Și a căruia *problemă* li se va părea mai bună
 El să-i dăm ăst măr de aur și a *premiei* cunună.
 Și alegerea aceasta mai *perfectă* a se face
 Va fi timpul d-adunanță luptelor *olimpiace*.
 Sfătuirea dar *virtuții* s-a părut prea de minune
 Fiecare *sperind* mărul, bunul cum își va *expune*.

(P.V., II, 22—23)

Alături de neologismele care apar în special în lexicul păturilor mai instruite, întâlnim însă în scrierile lui Pann și unele neologisme cu o circulație mai largă în limba populară a epocii. Desigur că o delimitare precisă între cele două categorii (împrumuturile cu caracter savant și cele populare) nu se poate face. Totuși, dat fiind specificul operei lui Pann, frecvența atestării unor anumite neologisme în creațiile sale constituie adesea un indiciu al pătrunderii și al circulației lor în lexicul limbii vorbite de la mijlocul secolului al XIX-lea. Prezența derivatelor formate pe teren românesc de la termenii noi, precum și a diverselor îmbinări frazeologice arată că acești termeni se asimilasera fondului lexical tradițional.

Ilustrăm cu câteva exemple afirmațiile de mai sus:

amor (foarte des atestat, v. mai sus, p. 86) apare și în diverse îmbinări frazeologice: *a avea amor* (la ceva): „are împăratul *amor* la ceva” (P. V., I, 44); *a avea amor* (cu cineva): „își arată *amorul* cu Areti ce-l *avea*” (N. E., III, 60); cf. *ibidem*, II, 42; *a avea la amor* (pe cineva): „De vreme ce, el îi zise, mă ai la atit *amor*” (Ș. Ț., II, 21); *a cădea la amor* (N. E., IV, 34); *a purta amor*: „Se răni la dinsa foarte / Și d-aci spre aceea casă / Începu *amor* să poarte” (P. V., II, 83);

bufon (Ș. Ț., II, 88; F. I., I, 35; N. H., 13), cu derivatul *bufonărie* (T. B., 15);

comedie (F. I., II, 18; I. B., 18; P. V., III, 60; P. A., 35; B. T., XII), cu derivatele: *comediaș* (Hr., 87) și *comedios* (Ș. Ț., II, 35);

contra și *contră* (trecerea lui *a* la *ă* se poate explica și prin influența sinonimului *împotrivă*⁷, cu valoarea de adverb și de prepoziție, în diverse locuțiuni și construcții analogice după (*în, din*) *potrivă*): „Însă lui *din contră* îi plăcea în lume / Tot să păcălească și să-și facă glume” (Ș. Ț., II, 47); cf. *ibidem*, II, 32; P. V., III, 14; „De este altul *în contra*-ți rău, tu fii bun” (Ar., 16); „O să-mi stai *în contră* să nu zici o dată” (Ș. Ț., II, 30); cf. N. H., 14, 67; Ar., 11; P. V., I, 147; P. A., 15;

coraj e frecvent atestat (N. E., I, 39, 108; II, 74; V, 94; F. I., I, 73, 123; II, 49, 65; P. V., I, 43; Ș. Ț., I, 66; N. H., 4) și apare în numeroase îmbinări frazeologice: *a da coraj*: „Să-i dea *coraj*, să-l îndemne” (F. I., II, 48; cf. *ibidem*, I, 73; P. V., II, 24); *a-și face coraj*: „Fă-ți *coraj* și te ajută la acest război grozav” (N. E., I, 67; cf. *ibidem*, IV, 37); *a lua corajul*: „Căci cu multa ta poftire ... Îi iei *corajul* ce-l are” (Hr., 138; cf. B. T., XXXIII); *a pierde corajul*: „cîinii *corajul* pierdură” (F. I., I, 111; cf. N. E., IV, 57). Cf. și derivatele: *a încorăja* (atestat și sub formele: *încoraja* și *încurăja*): „De voiești să te fure, fii bețiv și prin urmare *vei încorăja* pe hoțul” (T. B., 25; cf. Dial., 88; N. E.,

⁷ Cf. Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor”*, București, 1948, p. 21.



II, 3, 89, 156; IV, 57, 62; V, 23; B. T., XI); „Începu a-l încoraja, zicînd: Nu te teme“ (Ar., 33); „Pe leu la răbdare tot încurajînd“ (F. I., II, 30), precum și abstractul verbal: *încorajare*: „Eu îmi făcui însă mare *încorajare*“ (N. E., I, p. III; cf. *ibidem*, II, 73, 142, 153); cf. și verbul *descoraja* (N. E., III, 76).

curios, atestat destul de des (F. I., II, 111, 115; P. V., I, 12, 109; II, 13; III, 112; Ș. T., I, 67; P. A., 56); cf. și derivatul *curiozitate*: „De o *curiozitate* pe oarecine a-ntrebat“ (Ș. T., I, 66; cf. P. V., III, 108; N. H., 62, 86);

delicat și *delecat*, frecvent atestate, vezi mai jos, p. 95; cf. și *delicatețe* (*delicățete*), vezi mai jos, p. 95;

despera (N. E., III, 17, 88; P. A., 18, 27), cu abstractul verbal *desperare*: „Cu atîta *desperare* acestea ea le zicea“ (N. E., IV, 35), participiul *desperat*: „Văzînd pe fiul său *desperat*“ (N. E., III, 67; cf. *ibidem*, I, 67, 79; II, 131; III, 56, 119, 124) și derivatul *desperație* (N. E., III, 78);

figură, des atestat (Hr., 24, 107, 179; N. E., I, 36; V, 143; F. I., II, 58; B. T., XXVI, XXXVIII, 22; P. P., 36); cf. și *figurare* (B. T., 13, 26, 54, 58, 157, 206);

formă (F. I., II, 6; B. T., 17, 39, 201; Mem., 83; N. H., 12; P. A., 23, 24); cf. și verbul *a forma*: „Să o [istoria lui Erotocrit] *formez* în mai mici tomuri“ (N. E., II, 160; cf. *ibidem*, IV, 139; B. T., IX, X, XIV, 2, 161; Poc., 8; T. B., 13), cu abstractul verbal *formare*: „Atunci [cartea] va primi altă *formare*“ (N. E., II, 160; cf. B. T., X; P. P., 3) și cu participiul *format* (Mem., 78), alături de care se poate aminti și derivatul *formăluire* (B. T., 20, 22);

galantom (P. V., III, 27, 81; Ș. T., I, 26, 57), cu derivatele: *galantomie* (F. I., II, 55; P. A., 26) și *galantomește* (Ș. T., I, 56);

idee, atestat foarte des (N. D., I, p. IV; N. E., I, 91; II, 97; III, 8, 55; B. T., XIV, XXXIX, 3, 84, 86, n., 91, 102, 109; F. I., II, 47; Dial., 42, 87), apare și în diverse îmbinări frazeologice: *a avea în idee*: „a trece cuiva prin minte“: „Să le ții lor parte, să *n-aibi în idee*“ (Ș. T., II, 25); *a avea idee*: „La astfel de lucru nu poți *s-aibi idee*“ (Ș. T., II, 33);

imita, des atestat (B. T., X, XXIII, XXIV, XXV; N. A., 301; Ș. T., I, 50, 51), cu abstractul *imitare*: „Să nu avem *imitare* / Celui decît noi mai mare“ (Hr., 86); cf. și *imitație*: „*Imitația* este ca să potrivim glasul după felul zicerilor“ (B. T., 157; cf. *ibidem*, 98, 210);

interes, frecvent atestat (N. E., IV, 78, 127, 150; V, 36, 135; P. V., III, 83, 95; N. H., 59);

moral, atestat ca adjectiv: „Cu citiri de cărți *morale* în virtuți ne-mbogățim“ (Poc., 22; cf. și Hr., 12; N. E., I, p. V, IX; III, 62; IV, 16; P. V., I, 54) și ca substantiv: „De *moral* și de virtuțe nu vream s-auz deloc“ (I. B., 21; cf. Hr., 13; N. E., I, p. IV; P. V., II, 10; Ș. T., I, 42, 49); cf. și derivatele *moralicesc* (Hr., 3) și *moralitate* (N. E., III, 63);

natură, frecvent atestat (N. E., I, 36, 38; III, 33, 46; IV, 28; V, 113; F. I., I, 11, 36; P. P., 3; P. V., I, 120, 147; II, 24; III, 45; T. B., 13; Ș. T., I, 67; N. H., 26, 59; B. T., XXVI; Ar., III), și folosit adesea în construcția *din natură*: „Dacă nu ai *din natură* delicată pîșitură“ (F. I., I, 10); „Eu n-am *din natură* / Nici limbă, nici gură“ (= oglinda; Ș. T., I, 17; cf. și F. I., I, 59; II, 58, 116; P. V., I, 80, 122; II, 13; Ș. T., I, 66; N. H., 60; N. E., II, 93; V, 134; P. A., 17);

nobil, atestat ca adjectiv: „Îți sărut *nobila* mină“ (N. E., III, 37); „Însurindu-se, ia fata *nobilă*“ (P. V., III, 40); cf. Hr., 28, 89; N. E., II, 106; P. V.,

I, 119; N.H., 16; P.A., 39; și ca substantiv: „Cum vorbesc literații, *nobilii* și învățații” (Hr., 102; cf. N.E., II, 116; B.T., XXVIII; P.V., III, 40, 45; P.A., 28, 38); cf. și derivatul *nobilitate*: „Foarte cu *nobilitate* întru toate se purta” (N.E., I, 103; cf. *ibidem*, II, 19; IV, 26), alături de care se poate aminti *nobleță* (N.E., I, 43; II, 102; III, 23, 69; V, 121; P.V., III, 42, 44), împrumutat din franceză;

patrie (N.E., I, 68; III, 69, 136; V, 3; F.I., II, 10, 18; H.C., I, dedicație, p. 3; B.T., XVII; N.D., I, tabla 4; Priv., 3, 4; T.B., 13); cf., de asemenea, *patriot*: „Nu vor ieși la lumină [cărțile] pînă nu se va găsi un *patriot*, care să știe prețui asemenea osteneli și să jertfească un ce pentru tipărirea lor” (F.I., I, 4; cf. N.E., II, 158; B.T., III) și *patriotism*: „Cu iubire de *patriotism* ajută pentru tipărirea cîntărilor în limba națională” (Priv., anexă, 2; cf. H.C., II, 171);

persoană, foarte des atestat (F.I., II, 19; Poc., 21; P.P., 15; Mem., 92; P.V., I, 8, 121; Ș.T., I, 39, 58; N.H., 17, 18; Hr., 22, 26, 59, 161; N.E., III, 35, 60; IV, 106, 143; B.T., 226; P.A., 22, 39, 54), apărind și în expresia *în persoană*: „Căci nu vrea el *în persoană* să se facă cunoscut” (N.E., I, 33); „Că voi însumi *în persoană* să vorbesc ceva cu el” (N.H., 72; cf. N.E., I, 114; III, 4, 40, 58; V, 31; P.A., 21, 35);

plan, folosit în numeroase pasaje (F.I., I, 75, 76; N.E., I, 61, 105; V, 132; P.A., 38; Mem., 78; P.V., I, 49; Ș.T., I, 74, 76; N.H., 85), apare și în locuțiunea *a face plan* (sau *planuri*): „*Plan făcu* pe coș să intre” (N.H., 27); „După ce-mpreună *planul își făcură*” (Ș.T., II, 23); „Mii de *planuri a făcut*” (F.I., II, 82; cf. *ibidem*, I, 75, 79; II, 11; P.V., III, 49, 57, 126; N.E., I, 119);

regulă (I.B., 20; Hr., 29, 118; N.E., II, 14, 40, 85; IV, 60, 73, 80, 107; F.I., II, 18; H.C., I, 2; B.T., II, VII, XXXVI) apare și în expresia *a păzi regula* (*regulile*): „Mincă cumsăcade, *păzind regulile* date” (Hr., 123; cf. N.E., II, 152; P.V., I, 32); cf. și verbul *a regulă*: „Toate Mineele să le *regulez* după ritmi și tonuri” (N.A., IV; cf. Ep., III), cu abstractul verbal *regulare*: „Să-ți faci *regulare* în bere și în mincare” (Hr., 142; cf. B.T., XIV; Ep., III) și participiul *regulat*: „Și cu plinsete ducindu-l mergea cu *regulați pași*” (N.E., IV, 107; cf. *ibidem*, I, 39; II, 6, 25, 76; IV, 5, 51; Hr., 8, 103, 167, 176; F.I., II, 83, 115; B.T., VI, 3, 34, 210; N.D., I, p. IV; Ep., III; P.A., 15);

respect (N.E., I, 112; III, 22, 30, 50, 51; IV, 72; B.T., 156; Poc., 22; N.H., 12) apare și în expresia *cu respect*: „Iar el *cu respect* răspunse” (N.H., 83; cf. *ibidem*, 84, 86; N.E., I, 113; III, 31, 45; P.A., 21, 39), precum și în locuțiunea verbală *a da respect*: „Fac pe toți *să-mi dea respect*” (F.I., II, 95); cf. și formele verbale: *a respecta*: „Ci ea trebuiește să-l îndatoreze / Cu înduplecarea și *să-l respecte*” (Ș.T., II, 29; cf. F.I., II, 114), a *respectului*: „Celor ce te-nvață / Să procopsești în viață / Povața le primește și îi *respectăluiește*” (Hr., 175), precum și abstractul verbal *respectat*: „Eu zău în viață nu-nvăt pe bărbatul / Să se năvălească el cu *respectatul*” (Ș.T., II, 29);

simplu (Hr., 95; N.E., I, 61; II, 67; IV, 80; B.T., II, XI, XVIII, 73, 159; F.I., II, 38; P.P., 18; P.V., II, 22; Dial., 73; N.H., 17; N.A., 72, 215), cu derivatul *simplitate*: „Să le dea primire, / Cu frumoasă mijlocire, / Fără să aibă greutate, / Despre a lor *simplitate*” (Hr., 68; cf. B.T., 41).

Pe lângă neologismele grupate, în prima parte a lucrării, pe diverse ramuri de activitate, apar în scrierile lui Pann și altele care, în majoritatea cazurilor, nu se referă la un domeniu special, ci denumesc noțiuni legate de

viața de toate zilele, de procesele psihice obișnuite. Atestarea lor, deși nu întotdeauna frecventă, dovedește totuși gradul de pătrundere a împrumuturilor lexicale în limba epocii. Dăm mai jos lista alfabetică a termenilor din această categorie:

aer, alegru, anual, apetit, articol, articula, aurora, bagatel, balanță, barbar (barbaricesc, barbaricește), baz „bază”, benedictie „binecuvîntare”, bibliotecă, butilcă, cabinet, capritie (și cu alte forme, vezi mai jos, p. 97), caracter, caractericesc, caracteriza, carafă, carieră, centru (cendral), civilizat, colet, color (incolorare), combinare, combinație, complectui, completi (completire), conductor, conformare, confuzie (inconfuzia), construcție, contrebui „contribui”, creator, criminal, calitate, cupă, dedica (dedicație), dezvoltă, dispoziție, dispută (disputare), distanță, elegant, elocvent (elocvență), eminent, energie, exemplu, exercițiu, exersa, exprima, expune (expunere), fabulă, fabulos, fain, famă „faimă”, fanfaron, familie (familiar), fatal, favor, favorit, fini „sfîrși”, finit, finitiv, fruct, fundament, general, geniu, glorios, grad, grandețe, grație, intrigă, inventa (inventator), linie, literat, listă, magic, magnific (magnificie), manevră, manieră, materie, material, medita, membră, merit, mod, model, modest (modestie), monument, nație, național, ocazie, ocean, ocupa, onoare, oră, orientat, origină, original, particular (cu expresia în particular), pedant, perfect, pericol, poemă, poet (poetic), poezie (poezi „a versifica”), portret, poziție, precedent, prefera, pretenție, prezenta, prezidență, prim, principal, privileghiu, probă, profan, pronume, propriu, protector, proverb, prozaic, public, rang, rație, reciproc, reforma, regină, relativ, relație, religie, repeta (și repeti, repetiție), reprezenta, revolta, rezervă, rezon (rezonabil), rond, ruina, sacru, sală, scrin, secție, semizeu, sex, sentiment, serios, servi (servitor), secret, sos, soțietate, spațiu, spera (v. mai sus despara), spermanțet, spirit, spirt (spirtos), spital, stil, stimă, stravagant, supă, superior, supjet „subiect”, supleant, suprafață, souvenir, talent, tempera, templu, teologie, titlu, tragedie, tragic, triumf (triumfa, triumfător), ultim, univers, vacant, vers (versifica), virtute (virtos, virtuos), voiaj (voiajor), voltă (termen de echitație).

Adaptarea neologismelor. Pătrunderea cuvintelor noi în vorbirea populară presupune și un proces mai adînc de adaptare fonetică și morfologică la structura limbii.

a. Adaptarea fonetică. Unele neologisme, ajungînd să aibă o circulație mai largă, suferă anumite tratamente fonetice pe care le constatăm și la cuvintele vechi. Desigur că, în acest caz, limba epocii prezintă ezitări, pe care Pann le înregistrează:

a neaccentuat trece adesea la *ă*, tendință veche, care se realizează și astăzi în vorbirea populară:

băgătel: „Asta luptă o să-i pară că-i un joc *băgătel*” (N.E., I, 82; cf. *ibidem*, V, 143; Hr., 113); *băgătelă*: „Pentru-o *băgătelă* doi soți să se bată?” (Ș.T., II, 68), alături de *bagatel*: „Că ne ameninți cu cuiul, ce-l socoteam *bagatel*” (N.H., 70; cf. și F.I., II, 29);

bărbărie: „Mai bine să mor decît eu să fac o *bărbărie*” (N.E., IV, 78); *bătistă* (F.I., II, 9; Hr., 90);

brățet (F.I., II, 104; P.P., 35), alături de *brațet* (P.V., III, 60);

căpital (P.A., 8), alături de *capital* (P.V., III, 132; Ș.T., I, 38; P.A., 14, 18);

cărieră: „*căriera* vieții” (T.B., 3);

delicățete: „Arată-m cu ce talente nu e el împodobit, / Și cu ce *delicățete* nu este împărțit” (N.E., II, 83); „D-aceea cîți îți zăresc aceste *delicățete*” (N.E., I, 21; cf. III, 94; V, 104, 116), alături de *delicățetă*: „Toata ei *delicățetă*” (P.V., III, 44) și *delicățete*: „Rîvnind și ea să învețe / Umblet cu *delicățete*” (F.I., I, 9); cf. și forma bizară, poate eroare tipografică, *delicatență* (N.E., II, 10);

gălântărie (P.P., 14) și *gălândărie* (N.E., V, 140);

grătula (Hr., 145; N.E., III, 110), alături de *grătula* (N.E., II, 22); cf. și *grătulare* (F.I., II, 25; Hr., 54, 56, 60, 98, 170; N.E., IV, 88);

nătură (Hr., 93; N.E., IV, 28), alături de forma, mai des atestată, *natură* (N.E., I, 36; II, 93; III, 33, 46; IV, 28; V, 113, 134; F.I., I, 11, 36, 59; II, 58, 116; P.P., 3; P.V., I, 80, 120, 122, 147; II, 13, 24);

păieți (pl.) „paiate” (P.A., 35);

paradă (N.E., IV, 17), alături de forma, mai des atestată, *paradă* (N.E., II, 25, 79; III, 77; F.I., I, 70; II, 12, 13; P.P., 24; P.V., III, 36; Ș.T., I, 57; P.A., 31, 33);

răport (Ș.T., II, 14; N.H., 60), alături de *raport* (P.V., I, 120; III, 56, 62; B.T., 68; P.A., 7; N.H., 60);

trăta (P.P., 12), alături de *trata* (P.P., 48; P.V., III, 44, 148; N.H., 17); e neaccentuat trece la *i*, fenomen destul de răspîndit în limba populară:

diputat (N.H., 15);

secret: „Căruia fără sfială *secreturile*-și spunea” (N.E., I, 6); „Iar el mergînd a spus dreptul și-a descoperit *secretul*” (P.I., I, 31; cf. și N.E., I, 54, 71, 85; III, 3; IV, 82; V, 11; F.I., I, 96), alături de *secret*: „Păstra *secretu*-n sine” (P.V., III, 46); „Dacă-ți este voia să-ți dai pe față nerozia și să-ți descoperi *secreturile*” (T.B., 6); „Aceea ce vă voi zice în cinci vorbe de *secret*” (N.H., 20; cf. și P.V., I, 6);

serinadă (N.E., I, 62) s-ar putea datora disimilării ($e...e > e...i$). Se atestă și fenomenul contrar, de asemenea răspîndit în limba populară, a trecerii lui *i* la *e*:

contrebui „contribui”: „*Contrebuind* fii ai acelorași ctitori” (Mem., 83; cf. B.T., pagina de titlu, verso); e posibil ca fonetismul să se datoreze și influenței verbului *a trebui*;

credet „credit” (P.V., I, 63, 161; P.P., 24); nu e exclusă, și în cazul de față, apropierea prin etimologie populară a lui *credit* de verbul *a crede*;

delecat (cf. și pop. actual: *indelecat*): „Și dînd mirosul fripturii în *delecatul* său nas” (Ș.T., I, 15), alături de forma, mai des atestată, *delicat*; „Cu un mijloc *delicat*” (F.I., I, 124); „Dacă nu ai din natură / *Delicată* pișitură” (*ibidem*, I, 10; cf. și P.P., 3; Hr., 46, 120; N.E., I, 86; II, 19; V, 6);

legetim (B.T., 91, 92); fonetismul cu *e* în silaba penultimă se poate explica și prin influența subst. *lege*;

semenar (Ep., 37; B.T., 231), alături de *seminar* (B.T., IV, VI; N.D., II, p. IV);

o accentuat, cînd în silaba următoare se află un *ă* sau *e*, are tendința să se diftongheze, trecînd la *oa* (tratament obișnuit în elementele din fondul vechi al limbii):

metoade (B.T., XXIII);

moadă (F.I., II, 26, 106; Hr., 90), alături de *modă* (P.P., 15, 29; Dial. 63; P.V., I, 159; N.H., 31; P.A., 23, 24);

monotoană (F.I., II, 57);

noate (Ș.T., II, 67), alături de *note* (N.D., I, p. I; H.C., II, 170; B.T., XXXIX);

roază: „Primăvara-ntia oară *roazele* cind înfloresc“ (P.V., I, 6), alături de *roză*: „Astă *roză* ghimpi să n-aibă“ (P.V., I, 6);

r dispăre, prin disimilare, atunci cind se află în două silabe consecutive ($r...r > r... zero$):

propietar (P.V., I, 89), pronunțare răspîndită pînă astăzi în limba populară.

În unele neologisme de origine romanică, grupul consonantic *nt* este trecut la *nd*, ca în neogreacă; și în acest caz însă, sînt atestate forme duble care consemnează, de fapt, fluctuațiile existente în limba epocii:

cendru (N.E., IV, 62); cf. și derivatul *cendral* (N.E., III, 142; P.V., II, 23; N.D., I, tabla III);

condract (N.E., IV, 89), alături de *contract* (B.T., II; N.H., 68);

condră (B.T., 58), formă populară (cf. *Șezătoarea*, V, 58, în D.A., s. v. *contra*), alături de *contră* și *contra*, v. mai sus p. 91; cf. și derivatul *încondrare* (N.E., V, 109), atestat, de asemenea, în vorbirea populară (cf. *Graiul nostru*, I, 59).

Exemplele de mai sus arată că unele dintre neologismele folosite de Pann prezintă același tratament fonetic ca și cuvintele din fondul vechi⁸: totodată, exemplele amintite ilustrează unele ezitări în procesul de adaptare a termenilor noi la normele fonetice tradiționale.

Fluctuațiile constatate în legătură cu forma unor neologisme nu se explică însă exclusiv prin procesul lor de adaptare, ci ele se pot datora uneori căilor deosebite pe care acești termeni au pătruns în limba română (e vorba de formele paralele datorate împrumuturilor concomitente din limbi deosebite)⁹.

Pe lingă forma de origine italiană *punt*, atestată în primele lucrări ale lui Pann: „Și nici măcar un prieten l-acest *punt* nu se află“ (N.E., II, 41; cf. *ibidem*, III, 49; IV, 73, 103), „Însemna pe toți cu *puntul*“ (F.I., I, 93; cf. Hr., 194)¹⁰, apare, în operele de mai târziu, și forma de origine latină savantă *punct*: „Nu stă-n *punctul* fericit“ (P.V., III, 153); „Și cum cu moarte mă lupt / L-al peirii mele *punct*!“ (Ar., 62). Alături de *punt* și *punct* este atestată de asemenea și forma de origine maghiară *pont*: „Și sluga urmă alt *pont*“ (N.H., 84).

În aceeași categorie, a exemplelor discutate mai sus, intră și:

amor (atestări numeroase, vezi mai sus p. 86), de origine probabil italiană (*amore*), alături de *amur* (N.E., III, 96), de origine franceză (*amour*);

biblioteca (N.H., 62), de origine romanică, alături de *bibliotică* (B.T., XXI), cu rostirea influențată de forma neogreacă;

⁸ „Un neologism folosit în mod curent este simțit prin însuși acest fapt că aparține vocabularului tradițional al limbii și este în consecință asimilat cu acesta“, Iorgu Iordan, *Mots savants et mots populaires*, în *Bulletin linguistique*, IV, 1936, p. 12.

⁹ Cf. Al. Rosetti și B. Cazacu, *Probleme de fonetică în studiul limbii române literare din secolul al XIX-lea*, în *Limba română*, an. IV, nr. 2, mart.-apr. 1955, p. 36.

¹⁰ Cf. și *puntură*, „gaură produsă cu ajutorul unui corp ascuțit“ (it. *puntura*): „Dar el găurind cu o sulă/*Puntura* o făcu nulă“ (F. I., I, 57), *puntat* (B.T., 186, 203, 207), precum și *puntuafie* (B.T., 147), alături de *pontuafie* (N.E., IV, 155; N.D., I, p. IV; B.T., 219).

caracter (B.T., XXXVIII, 7, 24, 53, 69, 166, 167; P.V., I, 62), alături de *caractir* (N.E., II, 5, 28), se explică în același fel ca și *biblioteca/bibliotică*; *curiozitate* (P.V., III, 108; Ș.T., I, 66; N.H., 62, 86), neologism de origine latină (cf. și fr. *curiosité*), alături de *curiozita* (N.E., III, 89), de proveniență italiană (*curiosità*);

lecție (Ar., 6, 7; P.V., II, 8, 11), termen internațional, pătruns probabil prin intermediul limbii ruse (cf. terminația *-ie*), alături de *leție* (Ș.T., I, 36; P.P., I, 6; F.I., II, 48; Dial., 38, 39; N.H., 58, 62), al cărui consonantism presupune la origine un etimon italian (*lezione*).

planete, pl. (N.E., I, 78), de origine romanică, alături de formele de origine neogreacă (πλανήτης, m.): *planit* (N.E., IV, 136), *planită* (N.E., III, 134; V, 29), cu pluralul *planiti* (N.E., II, 111; V, 110) și *planite* (N.E., II, 22; III, 112, 132);

registru (P.V., III, 159), de origine romanică, alături de *reghistru* (B.T., 12, 115), care presupune o filieră germană sau slavă;

scenă (P.V., I, 22; N.H., 59; Ș.T., II, 35), cuvânt intrat pe cale scrisă, alături de *șenă* (N.E., II, 85, 96), de origine italiană (*scena*), pătruns pe cale orală;

sceptru (P.A., 11, 16), de origine romanică, alături de *schiptru* (N.E., V, 4), de origine neogreacă (σκήτρον);

scop (N.E., III, 8; T.B., 6), pentru care cf. it. *scopo*, alături de *scopos* (N.E., III, 46, 91; IV, 22), de proveniență neogreacă (σκοπός);

supă (Dial., 12), de origine franceză (*soupe*), alături de *zupă*, care presupune o filieră germanică (*Suppe*).

Tot aici ar putea fi amintit și dubletul *eczemplar* (Dial., 102), *eczamplar* (P.V., III, p. IV a copertei; cf. Priv., anexă, 1), prima formă fiind intrată pe cale scrisă, iar cea de a doua, pe cale orală.

b. Adaptarea morfologică. Pătrunderea neologismelor în limbă pune problema încadrării lor în anumite tipuri morfologice. Termenii noi nu și-au fixat dintru început tipul morfologic, nici norma flexionară cu care s-au încetățenit pînă la urmă în limbă. Există fluctuații în această privință; de asemenea, anumite forme merită să fie menționate, fiindcă au circulat în epoca respectivă, dar ulterior, în cursul evoluției limbii, au fost abandonate.

Același cuvânt apare adesea, la Pann, încadrat în tipuri morfologice diferite. Astfel, întâlnim în diversele lui scrieri următoarele forme:

Nume: *capriție* (N.E., II, 102), *caprice* (Ș.T., II, 28, 29, 31) și *capričū* (P.A., 16), toate pentru singular;

minut (N.E., III, 49, 109; IV, 53; F.I., I, 21; II, 85; B.T., 32; Poc., 5; P.V., I, 126; Ar., 31; Ș.T., I, 13, 49, 52, 54, 62; II, 61; N.H., 13; P.A., III), alături de *minută* (N.E., I, 4; III, 48, 63; IV, 151). S-ar putea ca existența dubletului să se explice și pe cale etimologică: forma neutră, *minut*, să provină din it. *minuto* (m.), iar cea feminină, *minută*, din fr. *minute* (f.) sau din rus. *minuta*;

octavă (B.T., 85, 150), alături de *octav* (B.T., 97);

Verb: *forma* (N.E., IV, 139; Poc., 8; B.T., IX, X, XIV, 2, 161; Mem., 78; T.B., 13), alături de *formălui*, atestat la infinitivul lung *formăluire* (B.T., 20, 22);

publica (N.E., I, 82; II, 6, 75; IV, 51, 90; F.I., II, 61; P.V., I, 30, 31; N.H., 20), alături de *publicui* (N.E., IV, 50, 89; P.V., I, 31);
repetă (B.T., 212, 213; Dial., 39; Ar., 28), alături de *repeti* (Hr., 69, 106; N.E., III, 40; B.T., 157; P.A., 21);

respecta (F.I., II, 114; Ș.T., II, 29), alături de *respectăului* (Hr., 175).

Norma flexionară a neologismelor prezintă de asemenea fluctuații.

N u m e: *broșură*, pl. *broșuri* (P.V., I, 176; Ș.T., II, 88) și *broșure* (Înșt., 3);

caracter are uneori forma de plural *caractere* (B.T., 166, 167, 185, 201; P.V., I, 62), alteori *caracteruri* (N.E., II, 40; B.T., 7, 20, 53)¹¹ și chiar *caracteri* (B.T., 200);

compliment apare atât cu pluralul *complimente* (N.H., 57; P.A., 27), cit și cu pluralul *complimenturi* (N.E., III, 39, 49);

coraj e folosit când cu pluralul *corajuri* (I.B., 6; N.E., I, 40), când cu pluralul *corajii* (T.B., 7);

element e atestat cu pluralul *elemente* (N.E., I, 19; III, 103, 112, 160; B.T., 14) și *elementuri* (N.E., I, 73, 132);

minut(ă), apare cu pluralul *minute* (Hr., 19; P.V., III, 35, 100), alături de care e atestată și forma *minuturi* (F.I., II, 46; P.P., 48), de la singularul *minut* (v. mai sus, p. 97);

mobilă are pluralul *mobile* (N.E. I, 103; P.P., 23; P.A., 44) și *mobili* (P.A., 14);

product se întâlnește cu pluralul *producte* (P.V., I, 16) și *producturi* (N.E., III, 18);

proverb are pluralul *proverburi* (P.V., I, 3), *proverbi* (Ar., 6) și *proverbii* (P.A., 3);

talent apare cu forma de plural, mai des atestată, *talente* (N.E., I, 3, 90; II, 83; III, 34, 57, 69, 77; IV, 3, 82, 104, 108, 140; V, 91; P.V., I, 119; Priv., 3; Ar., 3), alături de forma *talenturi* (Hr., 8, 10; N.E., II, 159).

V e r b: Unele verbe de conjugarea I prezintă fluctuații în ceea ce privește formele cu sufixul *-ez* și fără acest sufix.

ocupa are forma de pers. a 3-a la indicativ prezent *ocupă* (P.V., III, 85) și *ocupează* (B.T., 3);

pronunția apare, la aceeași persoană, cu formele *pronunție* (Dial., 3) și *pronunțiază* (B.T., 35, 64, 101);

repetă are, de asemenea, la aceeași persoană, forma *repetă* (Ar., 28, și *repetează* (B.T., 212; Dial., 39); cf. și conj. prez, *să repeteze* (B.T., 213).

Unele verbe care în limba actuală se conjugă fără sufix, sînt atestate, la Pann, cu forme sufixate: *comunează* (B.T., 117); *imitează* (B.T., XXV); *prezentează* (B.T., 128, 129); *publicezi* (2 sg.; N.H., 20); *să publiceze* (P.V., I, 30); *să salutez* (Dial., 20).

Precizarea sensului neologismelor. Pătrunderea neologismelor nu este legată numai de tatonări și ezitări de natură formală. Fixarea sensului definitiv, sesizarea corectă a acestuia s-au făcut treptat: în cursul procesului de adaptare a neologismelor, se observă imprecizii de sens, precum și tendința de a încadra termenii noi în familii de cuvinte cu-

¹¹ E de remarcat, în general, că substantive care formează astăzi de obicei pluralul în *-e* sînt frecvent atestate la Pann, ca și la alți scriitori ai epocii, cu pluralul în *-uri* (cf. G. Ivănescu, *Îndrumări în cercetarea morfologiei limbii literare românești din secolul al XIX-lea*, în *Limba română*, an. IV, nr. 1, ian.-febr. 1955, p. 26 și 31).

noscute; în același timp, scriitorii își ajută cititorii în vederea înțelegerii sensului noilor termeni.

a. Folosirea improprie a termenilor. În unele cazuri se observă folosirea improprie a termenilor, ceea ce se explică fie prin cunoașterea insuficientă a înțelesului lor, fie prin analize etimologice eronate:

conjuga „a lega prin căsătorie”: „D-acea și cu mîhnire norocului să ruga / Să voiască [Areti] cu streinul pe ea a o *conjuga*” (N.E., IV, 21);

conversație (N.H., 20) „petrecere”;

familiar: „În case *familiare* / Cu văz bun nu-l priimesc” (P.P., 34);

gazetă „știre, noutate”: „Priimindu-l în gazdă cu cinste l-a ospătat, / Că le aduse *gazetă* de ceea ce s-a întîmplat” (N.H., 76); cuvîntul este folosit de Pann și cu înțelesul obișnuit: „De vro cîteva zile vedea tot la mode noi / Făr'să spuie vreo *gazetă* de unde vin pe la noi” (P.A., 27; cf. Înșt., 3);

memorabil „memorial”: „*Memorabilul* focului întîmplat în București” (Mem., pagină de titlu; prima ediție a acestei lucrări, un fel de reportaj al incendiului din 23 martie 1847, e intitulată: „*Memoria* focului mare...”); „Acest foc mare... fie de obște în neuitare / Ast *memorabil* al său citind” (*ibidem*, 94). Cuvîntul apare la Pann și ca adjectiv, cu sensul obișnuit de „vrednic de amintire”: „După moarte lasă *memorabilul* său nume” (P.V., II, 26); *pedant* „copilăros”: „Despre *pedanți* sau copilăroși” (P.V., I, 7); v. mai jos, p. 100;

respectabil „respectuos, cuviincios”: „Semețule, asta-ți este *respectabilul* răspuns” (Ș.T., I, 64);

sacrifica „a sfîți”: „Eu sint bunul provedinții, eu *sacrific* p-omu-n lume” (P.V., II, 25); cf. *ibidem*, II, 26; o explicație pentru sensul special cu care e folosit acest verb la Pann o oferă atestarea, la același autor, a termenului *sacru* „lucru sfînt”: „Cum putu să-ndrăznească tocma-n jețu-mpărătesc / Pe care ei ca un *sacru* îl ține, se-nchin și-l cinstesc” (P.A., 31).

b. Glosări. Întrebuințarea neologismelor în limba lui A. Pann prezintă și alte aspecte. Scriitorul este conștient că utilizează termeni care uneori nu sînt înțeleși de către masa cititorilor și, ca atare, el consideră că e necesar să-i explice, prin cuvinte mai cunoscute. Glosarea termenilor noi de către Pann trebuie, așadar, interpretată ca un indiciu al introducerii lor recente în limbă și, în același timp, ca o dovadă a faptului că ei nu apucaseră să pătrundă în vorbirea publicului căruia i se adresa autorul. De altfel, procedeul glosării neologismelor este foarte frecvent în primele decenii ale secolului al XIX-lea¹², el fiind folosit mai ales în publicațiile periodice ale timpului (*Curierul românesc*, *Albina românească*). Perioada glosării termenilor noi precede apariția primelor dicționare de neologisme, care încep să se tipărească către mijlocul secolului al XIX-lea — vezi, de pildă, *Vocabularul explicativ* al lui I. D. Negulici, apărut la 1848, *Dicsionăraș românesc de cuvinte*

¹² Amintim cîteva dintre lucrările în care se folosește acest procedeu: volumul *Characteruri* (București, 1825) al lui Paris Mumuleanu cuprinde la sfîrșit o listă alfabetică de neologisme glosate; Gh. Asachi glosează chiar în text neologismele folosite în traducerea *Istoriei imperiei rîsiene compusă de consilierul de stat și cavaler Ivan Kaidanov* (Iasi, 1832—1833). Numeroase neologisme sînt glosate de Dinicu Golescu în *Însemnare a călătoriei mele* (Buda, 1826).

tehnice și altele greu de înțeles al paharnicului T. Stamatii, apărut în 1851, precum și *Nou dicționar portativ de toate zicerile radicale și străine...*, redactat de E. Protopopescu și V. Popescu, apărut în 1862¹³.

Iată câteva exemple de glosare a neologismelor în scrierile lui A. Pann: „Se însemnează cu cîte un *accent* sau *ocsie*“ (B.T., 146); „Fără prelungire doi *amici* (*prietini*) ș-a prins“ (Ș.T., I, 74); „Cî cercetează-ți vecinii și *amicii* sau *prietenii*“ (Ar., 19); „Despre *amicie* sau *prietenie*“ (P.V., III, 19); „Despre *amor* sau *dragoste*“ (P.V., II, 92); „Nu fi *avar* sau *zgîrcit*“ (Ar., 21); „*Chiave* sau *cheie*“ (B.T., 15); „Despre *conversații* sau *petreceri* și *glume*“ (P.V., III, 37); „Ftoraua este *corupția* (*stricarea*) sau *precurmarea* unui *eh*“ (B.T., 134); „Șapte *distanțe* (*depărtări*)“ (B.T., 9); „Păzește-te de vorbe *fanfaroane* sau *flecure*“ (Ar., 14); „*Glorioasă* (*slăvită*) provizie se face pentru *mintuirea* ta“ (T.B., 17); „O ramură a lăturașului *întîi*, pe care cei vechi îl numea *doriu*, de unde se înțelege că *dorinii* l-au întrebuintat mai *întîi*, după cum zic că l-a *inventat* (*născocit*)“ (B.T., 95, n.); „Apără-ți *ochii* de *invidieri* sau *zavistii*“ (Ar., 15); „Despre *ipocrisie* sau *fățarnicie*“ (P.V., III, 65); „Beția *ardică* din cap... șterge *memoria* (*ținerea de minte*)“ (T.B., 11); „Cu toată *mizantropia*-ți (*ură de omenire*) obiceiul nu mi-l stric“ (Poc., 9); „Aceasta dar *istoria mîtică* (*povestitoare*)“ (N.E., I, p. IX); „Așadar, îi zise sluga, *onoarea* sau *cinstea* ta“ (N.H., 84); „Despre *pedanți* sau *copilăroși*“ (P.V., I, 7; cuvîntul este greșit înțeles de Pann, care-l pune în legătură cu gr. παῖς, -δός „copil“); „*Pericolul* sau *primejdia* ce provine din băuturile *aprinzătoare*“ (T.B., 18); „Supunerea este *fiica* a celui ce îi zic *Politeță* (*cuvioasei purtări* cu mare și mic)“ (Poc., 17); „Și să-mi trimiți și *tributul* (*haraciul*)“ (Ar., 41); „*Uniforma* lui au *portul* era *albastru-vioriu*“ (N.E., II, 33); „O *sistemă muzicală*... înzestrată de *virtuțile* (*însușirile*) *sistemii europene*“ (B.T., XXX); „Al *muzicii vocale* (*glăsuitoare*)“ (B.T., 32).

Uneori, A. Pann schimbă procedeul, în sensul că, după ce folosește termenul cunoscut, mai vechi în limbă, citează, de cele mai multe ori în paranteză, neologismul corespunzător. Acest mod de a redacta ar putea fi interpretat ca o manifestare a intenției sale de a introduce și impune neologismul.

„*Iuțișor* (*allegretto*)“ (N.A., 83); „De *voiești* ca să fii silit a fugi de *împrumutătorii* (*creditorii*) tăi“ (T.B., 7); „*Jumătate de ton* (*demiton*)“ (B.T., 125); „*Difonie* (*duet*)“ (B.T., 72); „Ca *diata* sau *legatul* pe scurt a își *rîndui*“ (P.V., III, 116); „Al *doilea cîntăreț* (*supleant*)“ (B.T., XXXI); „Să umble cu *hai-manale* (*vagabonzi*)“ (P.V., III, 5); „*Ascuțitul* sau *tenorul*“ (B.T., 74); Altă dată neologismul e folosit pentru a glosa un termen mai vechi ieșit din uz: „În *mină* *pungă turcească* / Și în ea *sermea* (*căpital*) *nemțească*“ (P.V., II, 82).

În legătură cu exemplificările și cu constatările de mai sus se impune încă o observație. Explicarea unui cuvînt prin altul confirmă de fapt coexistența în limba epocii a ambilor termeni care desemnează aceeași noțiune: alături de neologisme care cîștigă teren, se întrebuintează și cuvîntul din fondul mai vechi.

Pe lângă glosările amintite, alt aspect al procesului în discuție îl constituie înlocuirea, la un moment dat, de către Pann, a unui termen vechi, folosit în prima perioadă a activității sale. Astfel, în locul cuvîntului *trup* „exem-

¹³ Cf. Iorgu Iordan, *Un dicționar de neologisme românești din anul 1862*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1950, an. I, fasc. I, p. 57 și urm.

plar", care apare în listele de abonați din *Hristoitie* (1834) și din *Noul Erotochrit* (1837), precum și din *Noul Doxastar* (1841), întâlnim — începând din anul 1845 (*Bazul teoretic și practic*, 1845; *Dialog*, 1848; *Privighier*, 1848) — cuvântul *eczemplar* (*eczamplar*). De asemenea, tipărire „ediție”, care apare pe pagina de titlu a volumelor de *Fabule și istorioare* (ed. I, 1841; ed. a 2-a, 1847), este înlocuit cu neologismul *ediție* în *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* (1845), precum și în *Triumful beției*, *Cîntătorul beției* (ambele din 1852), în *Spitalul amorului* (1852), *O șezătoare la țară* (ed. a 2-a, 1853) și în *Nastratin Hoge*a (1853).

Fapte de acest fel merită a fi reținute, ele fiind concludente pentru aspectul dinamic al elementelor vocabularului epocii.

În încheierea expunerii noastre, se cuvine să scoatem în evidență, pe baza studierii elementelor lexicale din scrierile lui Pann, aspectul general al pătrunderii neologismelor în limba vorbită în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Se observă că, în această epocă, circula, în limba vorbită a păturilor orășenești, un număr mare de neologisme — atât termeni speciali din variate domenii de activitate, cât și termeni generali, cu caracter concret sau abstract — intrate din diverse limbi și pe diferite căi. Deosebita receptivitate a acestei categorii de vorbitori față de împrumuturi trebuie interpretată nu numai ca un rezultat al transformărilor petrecute în societatea vremii, ci și ca expresie a tendinței de ridicare a micii burghezii pe scara ierarhiei sociale.

Ezităările în ceea ce privește aspectul fonetic și morfologic al neologismelor, impreciziunile de sens, ca și glosarea de către Pann a unora dintre cuvintele de acest fel ne arată că avem a face cu împrumuturi recente, care au circulat în vorbirea unor straturi de populație destul de largi, dar cu o cultură relativ redusă. Peste un sfert de secol, Caragiale va mai surprinde fapte de limbă asemănătoare în vorbirea unora dintre personajele sale, recrutate din același mediu social. Caragiale, folosind astfel de termeni, avea conștiința ridicolului lor, deoarece el aparținea unei categorii de vorbitori cu o cultură superioară. În vremea lui Pann însă, acest mod de exprimare era specific majorității vorbitorilor de la oraș, și însuși autorul *Poveștii vorbe*i făcea parte din această categorie.

Nu trebuie totuși să pierdem din vedere că Pann, grație poziției sale sociale, precum și variatelor lui preocupări și cunoștințe, folosește și numeroși termeni savanți (de exemplu, din domeniul terminologiei muzicale). Studiul acestora ne oferă de asemenea date prețioase pentru a pune în lumină un aspect al evoluției vocabularului limbii literare din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

ABREVIERI

Ar. = *Înțeleptul Archir cu nepotul său Anadam*. De Anton Pann, Ediția a doua, București, 1854.

B.T. = *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*. De Anton Pann, București, 1845.

- C.B. = *Cîntătorul beției, care cuprinde numirile bețivilor și toate faptele care curg din beție, Ediția a doua, București, 1852. Este de fapt, a doua ediție a Îndreptătorului bețivilor* (1832).
- Dial. = *Dialog în trei limbi, rusește, românește și turcește... de Anton Pann...*, București, 1848.
- Ep. = *Epitaful sau slujba înmormîntării domnului și mîntuitorului nostru Iisus Hristos... de Anton Pann...*, București, 1846.
- F.I., I-II, *Fabule și istorioare auzite și versificate de Anton Pann. Cartea întâia (cartea a doua), Tipărirea întâia, București, 1841.*
- H.C., I = *Heruvico-chinonicar care cuprinde în sine trei rînduri heruvice și chinonice duminicale... de Anton Pann...*, Tom. I, București, 1847.
- H.C., II = *Heruvico-chinonicar anual care cuprinde în sine deosebite heruvice și chinonice pentru toate sărbătorile anului... de Anton Pann...*, Tom. II, București, 1847.
- Hr. = *Hristoiteie au școala moralului, care învață toate obiceiurile și năravurile cele bune. Compuse în versuri de Anton Pann...*, București, 1834.
- Î.B. = *Îndreptătorul bețivilor care cuprinde în sine numirile bețivilor și toate faptele care curg din beție. Tipărit acum întâi, 1832.*
- Înșt. = *Înștiințare, București, 1845 (foaie volantă).*
- Lit. = *Rînduiala sfintei și dumnezeieștei liturghii... de Anton Pann, București, 1847.*
- Mem. = *Memorabilul focului mare întîmplat în București, în ziua de Paști, anul 1847, martie 23. Descrie de Anton Pann, Ediția a doua, București, 1854.*
- N.A. = *Noul anastasimatar. Tradus și compus după sistemul cea veche a serdarului Dionisie Fotino... de Anton Pann...*, București, 1854.
- N.D., I = *Noul Doxastar prefăcut în românește după metoda vechi serd. Dionisie Fotino... de Anton Pann, Tomul I, București, 1841.*
- N.D., II-III = *Noul Doxastar prelucrat în românește din metoda sistemii vechi al serdarului Dionisie Fotino... de Anton Pann, Tom. II (III), București, 1853.*
- N.E., I-V = *Noul Erotocrit compus în versuri de Anton Pann, Tomul întâi (al doilea, al treilea, al patrulea, al cincilea), Sibiu, 1837.*
- N.H. = *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hoge. Culese și versificate de Anton Pann, București, 1853.*
- P.A. = *Culegere de povești și anegdote. Și versificate de Anton Pann, București, 1854.*
- Poc. = *Pocăința omului desmerdat sau vorbire între suflet și trup... de Anton Pann, Ediția a doua, București, 1854.*
- P.P. = *Poezii populare de Anton Pann, Broșura 1, București, 1846.*
- Priv. = *Privighier care cuprinde în sine toată orînduiala privighierii sau a mîncării... de Anton Pann...*, București, 1848.
- P.V., I-III = *Culegere de proverburile sau Poezia vorbii... de Anton Pann, Partea I (II, III), București, 1852 (1853, 1853).*
- Ș.T., I = *O șezătoare la țară sau călătoria lui moș Albu de Anton Pann, A doua ediție, Partea I, București, 1853.*
- Ș.T., II = *O șezătoare la țară sau călătoria lui moș Albu de Anton Pann, Partea II, București, 1852.*
- T.B. = *Triumful beției sau diata ce o lasă un bețiv pocăit fiului său, Ediția întâia, București, 1852.*
- Test₁ = *Adiată (Foaie volantă, 1849).*
- Test₂ = *Diată (Foaie volantă, 1854).*

LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ ÎN CONCEPȚIA LUI ION HELIAD RĂDULESCU

Se știe că istoria unei societăți — adică oamenii, evenimentele, ideile, problemele etc. — este interpretată, comentată și apreciată, cu mai mult sau mai puțin spirit critic, chiar de către cei care o trăiesc. Viața și variata operă a lui Ion Heliade Rădulescu, om politic, scriitor, filolog, filozof și publicist reflectă contradicțiile epocii frământate în care a trăit.

Acest fiu al polcovnicului Ilie Rădulescu, născut în pragul veacului al XIX-lea (1802), este un om al generației sale, care a lăsat un număr considerabil de lucrări în diverse domenii, „un enciclopedist”, cum îl caracteriza D. Popovici, în remarcabila monografie *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (București, 1935).

În ciuda contradicțiilor complexe sale personalități, nu se poate însă contesta lui I. Heliade Rădulescu că, în domenii importante ale vieții noastre culturale, el a venit cu inițiative și îndrumări corespunzătoare nu numai momentului, ci și dezvoltării, în general, a culturii și a literaturii românești din secolul al XIX-lea.

Oamenii de cultură din perioada lui I. Heliade Rădulescu prezintă ca trăsătură caracteristică faptul că acordă o însemnătate deosebită limbii române literare: am putea spune chiar că problemele formei exprimării literare domină cultura românească din secolul al XIX-lea. Ar fi fastidios să înfățișez aici, în mod didactic, părerile lingvistice ale lui I. Heliade Rădulescu, concepția sa în domeniul limbii și modul cum a aplicat-o în practica scrisului de-a lungul timpului¹, precum și influența lui asupra contemporanilor și urmașilor. Asemenea aspecte ale activității sale au fost analizate în diverse articole sau lucrări și au fost incluse în manualele școlare, fiind la îndemina unui public mai larg. Aș încerca să precizez, o dată mai mult, cu riscul de a repeta anumite lucruri, poziția lui I. Heliade Rădulescu referitoare la problemele limbii române literare.

Aș sublinia, în primul rând, p a s i u n e a pe care a manifestat-o I. Heliade Rădulescu pentru studiul diverselor aspecte ale limbii române, căreia i-a consacrat numeroase lucrări și articole. Din acest punct de vedere, reputația lui I. Heliade Rădulescu se datorește mai ales apariției *Gramaticii românești* (Sibiu, 1828), care s-a bucurat de un răsunător succes și asupra căreia merită să insistăm mai mult. La aceasta, am adăuga *Repede aruncătură de ochi asupra limbei și începutului românilor*², în care se precizează clar lati-

¹ Examinarea remanierilor la care au fost supuse textele publicate inițial de I. Heliade Rădulescu sînt, ca și la Gr. Alexandrescu, deosebit de instructive.

² Apărută, mai întîi, în *Curierul românesc*, 1832.

nitatea limbii române (*Noi vorbim o limbă ce este o fiică a latinei*) și caracterul specific al locuitorilor acestui pământ (*Noi avem limba noastră, religia noastră, obiceiurile noastre și ne numim r o m â n i*). În aceeași ordine de idei, se cuvin amintite: *Scrisorile către C. Negruzzi*³, unde autorul, valorificând tradiția, pledează pentru formarea unei limbi literare, pe baza limbii textelor religioase (*Singurul mijloc ca să ne unim la scris și să ne facem o limbă generală literară este să urmărim limbii cei bisericești și pe tipii ei să facă cineva și limba filosofului, matematicului, politicului...*), și *Scrisorile către G. Bariț*⁴, redactorul revistei *Foaia literară* din Brașov, semnificative pentru păreri autorului în domeniul ortografiei, ca și *Scrisoarea către Petrache Poenaru*⁵, unde se exprimă necesitatea „cultivării limbii” (*Cine voiește să aducă pe români pe calea civilizației și a mîntuirii, trebuie să le formeze și să le desăvîrșească limba*) și se pledează pentru ideea unei limbi unitare pentru toți românii (*Românul care nu e numai muntean, nici numai moldovean, ci e r o m â n în toată puterea vorbei și cunoaște ce e stricat și ce e bun [...] va face o limbă, o gramatică, un dictionar r o m â n e s c în adevărata însemnare a vorbei [...] primite de toți românii...*).

În sfîrșit, după 1840, în a doua parte a activității autorului, cînd se accentuează direcția italianizantă, apar: *Paralelism între limba română și italiană* (partea I, în *Curier de ambe sexe*, 1840—1842), cu exagerările din *Paralelism între dialectele român și italian* (partea a II-a, în volum, 1841), și *Vocabular de vorbe streine în limba română, adică slavone, ungurești, turcești, nemțești, grecești etc.* (București, 1847), încercare de a înlătura elementele străine și de a impune anumite norme în contradicție cu evoluția istorică a limbii.

Este remarcabilă atenția minuțioasă pe care o acordă I. Heliade Rădulescu formei exterioare a limbii (ca și anumitor părți de gramatică), într-o perioadă de incertitudine ortografică. Prima lucrare amintită, *Gramatica românească*, reprezintă una dintre cele mai importante contribuții în vederea codificării limbii literare a epocii; în prefață, autorul susține necesitatea unei ortografii fonetice (*...pentru ce să nu scri[e]m după cum pronunțăm, cînd scri[e]m pentru cei care trăiesc, iar nu pentru cei morți?*) și reducerea alfabetului chirilic, propune soluții pentru îmbogățirea vocabularului prin împrumuturi — mai ales din latină și din limbile romanice — și indică forme concrete de adaptare a neologismelor. Această gramatică a influențat într-o mare măsură recunoașterea, în toate regiunile românești, a variantei muntenești a limbii literare și, prin soluțiile date rezolvării diverselor probleme, a contribuit la unificarea și modernizarea românei literare. (Se știe că, sub influența lui Heliade Rădulescu, C. Negruzzi a eliminat din scrierile sale anumite particularități moldovenești.)

Inspirîndu-se din lucrările unor gramatici francezi (Condillac, Destutt de Tracy) și, cum au arătat ultimele cercetări ale lui N. A. Ursu (*Modelul francez al Gramaticii lui I. Heliade Rădulescu*)⁶, din *Grammaire française à l'usage des pensionnats* a lui Charles-Constant Le Tellier, I. Heliade Rădu-

³ Prima scrisoare apărută în *Muzeul Național*, 1836; următoarele două, în *Curierul românesc*, 1838—1839 și ultima, cu caracter particular, datată din 1840, în *Conșorbiri literare*, 1881—1882.

⁴ Ambele scrisori au apărut în *Curierul românesc*, 1836.

⁵ *Curierul românesc*, 1839.

⁶ În *Limba română*, X, 1961, nr. 4, p. 322—333.

lescu și-a redactat textul în „spiritul gramaticilor românești anterioare“ (N. A. Ursu). Folosită ca manual, gramatica a putut să exercite o influență directă asupra tineretului, acționând în sensul standardizării exprimării literare, orale și scrise. Se remarcă, pentru dezvoltarea stilurilor limbii române literare, utilizarea unui gen de maieutică, prin folosirea limbii conversației curente pentru prezentarea unor adevăruri științifice:

Ei! dar ce fel de carte e asta?!!! uită-te, minune!!! aci lipsesc o grămadă de slove! ăștia vor să ne lase săraci! Aci fălosul și purtătorul de ortografie ~~u~~ lipsește; mărețul și îngîmfatul ~~w~~, asemenea; ~~q~~ cel bogat în loc nu se mai vede; în loc de ~~k~~, unde și unde se vede ~~ta~~; în loc de ~~w~~, ~~is~~! Vai de mine, ce grosime și mojicie!!! ia te uită că ăștia și pe delicatul și plinul de dulceață ~~e~~ l-au scos! nu zău, ăștia sînt rumâni groși, bădărani de la țară, nu vor să aibă cît de puțină evghenie [= boierie, noblețe] pă dînșii! [...] Ait! s-a stricat!! s-aaa duuus acum și limba...

Așa, domnule, s-au dus și acuma dumneata să fii sănătos; ele s-au dus și nu se vor mai întoarce, căci le-a gonit o soțietate întreagă, le-a gonit însuși dreptul cuvînt...

Sub o fermecătoare bunăvoință, transpare totuși rigoarea recomandărilor gramaticului. Stilul din acest fragment ne îndreptățește să-l considerăm pe I. Heliade Rădulescu drept un precursor al lui I. Ghica, autor care a folosit de asemenea, în scrisorile sale, limba conversației curente în tratarea unor probleme literare, istorice etc.

Exprimîndu-și părerile asupra celor mai diferite probleme, dotat cu o imensă forță de muncă, precum și cu inițiativă și imaginație, avînd o informație bogată — uneori, este drept, de a doua mînă — I. Heliade Rădulescu a fost considerat un fel de compendiu al științei din epocă. Unele manifestări din a doua parte a activității sale, caracterul orgolios, fraza grandilocventă, butadele care nu cruțau pe contemporani — neezitînd să difameze calitățile omului pentru a-și atinge *scopul* (de pildă, atitudinea față de Grigore Alexandrescu) — i-au creat nenumărați inamici.

Nu este însă mai puțin adevărat că, datorită competenței în anumite probleme și, mai ales, activității sale de publicist, el a avut o deosebită ascendență asupra opiniei publice a contemporaneității; aceasta i-a creat lui I. Heliade Rădulescu un prestigiu deosebit și i-a adus numeroși admiratori, iar, mai tîrziu, unii urmași au văzut în el pe „părintele literaturii române“.

NICOLAE BĂLCESCU: UN REPREZENTANT AL LITERATURII MILITANTE DE LA 1848

Nicolae Bălcescu a fost o personalitate excepțională în viața poporului român, un reprezentant de seamă al unei generații militante, aceea a anului 1848.

Există puțini scriitori, în istoria culturii noastre, al căror nume să fie atât de legat de realizarea idealurilor revoluționare ale întregului popor, cum e legat numele lui Nicolae Bălcescu. Toate mărturiile epocii, începând cu acelea ale lui Vasile Alecsandri și Ion Ghica, au fixat imaginea de neuitat a scriitorului militant, a revoluționarului consecvent, a cărui existență a fost integral subordonată idealurilor patriei și poporului său.

Profilul personalității lui Bălcescu este unic nu numai în contextul generației de la 1848, ci chiar în acela al întregii noastre culturi. Istoricul culturii, al civilizației și al vieții politice românești poate găsi anumite retractări sau vagi compromisuri în conduita celor mai generoși reprezentanți ai acestei generații. Figura lui Bălcescu, scriitor romantic însuflețit de înalte idealuri umanitare, dar om politic realist, fidel principiilor revoluției, rămâne, însă, de puritatea unui cristal, egală cu ea însăși: viața lui Bălcescu, supremă dăruire perpetuă, nu poate fi definită decît în contextul, complex, al raporturilor cu prietenii și contemporanii, cu viața politică și socială a epocii sale.

Bălcescu a devenit, însă, înainte de a se stinge, un simbol care, în timp, a dobîndit pentru noi, urmașii lui, o aureolă de legendă. S-ar putea spune chiar că existența exemplară a revoluționarului a pus oarecum în umbră opera scriitorului; posteritatea știe, astăzi, infinit mai mult despre activitatea concretă a lui Bălcescu în mersul revoluției de la 1848 decît despre opera sa de istoric și literat.

Din acest punct de vedere, trecerea creației lui Bălcescu pe al doilea plan ar fi nedreaptă; opera sa, raportată la stadiul dezvoltării culturii noastre din acea vreme, se impune prin noutatea spiritului, prin inovația integrală a formulei de creație — situată la interferența istoriei cu beletristica —, prin claritatea și forța de convingere a demonstrației, îmbrăcată în formele exprimării literare moderne.

Mihail Kogălniceanu a încercat să creeze istoriografia națională, fixîndu-i mai ales baza metodologică și punînd la îndemîna viitorilor cercetători instrumentul indispensabil al edițiilor de cronici. Bălcescu a dat, însă, strălucire istoriografiei noastre, ridicînd-o — deodată — la nivelul unui dialog european contemporan. Pentru întîia oară, izvoarele istorice își pierd valoarea documentară limitată și sînt magistral sintetizate, într-o construcție originală, elaborată în vederea demonstrării unei teze fundamentale, aceea a unității de stat

și a libertății sociale; din știință a documentului, istoria se transformă, grație geniului lui Bălcescu, în creație inspirată și pledoarie pasionată pentru poporul său.

Secolul trecut a fost secolul istoriei, nu numai în sensul determinării istorice a spiritului uman; a fost secolul istoriei și prin aceea că disciplina își trăia momentul de glorie, purtată pe aripile literaturii. În Franța, istoricii Restaurației și, în primul rînd, Michelet, au creat opere care aparțin în egală măsură literaturii și istoriei. Istoria înfățișa idei revoluționare în veșmîntul atrăgător și cu mijloacele artistice ale exprimării literare, în care și ficțiunea are un rol. Reforma produsă de istoriografia Restaurației, atît în concepție, cit și în arta prozei, o regăsim integral, la nivelul culturii noastre, în opera lui Bălcescu. Istoriografia și stilul științific, literatura și stilul beletristic ating, în egală măsură prin *Românii sub Mihai-Voievod Viteazul*, o nouă treaptă, superioară, în dezvoltarea lor.

În opera lui Bălcescu, trecutul e reconstituit cu o rigoare științifică neîntîlnită la istoricii anteriori: autorul îl înfățișează cu obiectivitate, dar fraza sa vibrează afectiv, liric și retoric, ori de cîte ori faptele îi confirmă ideea sau i-o contrazic pentru moment. Iată de ce studiul stilistic al operei sale evidențiază alternarea continuă dintre rigoare și fantezie, dintre rațiune și afect.

Nota retorică, remarcată de diferiți exegeți în scrierile lui Bălcescu (vezi Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1941, p. 29 și urm.), este rezultatul unui proces de creație conștient și deliberat. Ardelenii Micu și Șincai, deși în slujba aceluiași „credo“, nu au fost retoricî, ci, chiar în polemică, subordonați faptului brut; opera lui Bălcescu reprezintă, dimpotrivă, victoria compoziției și, mai ales, a stilului asupra complexității datelor documentare, descoperirea unei cadențe superioare și a unei frazări solemne. Reminiscentele din cronici și din lectura istoricilor contemporani, cunoașterea limbii vii a poporului, dominate de geniul inspirat al lui Bălcescu, au realizat un stil în care se îmbină fericit procedee ale retoricii clasice cu subtilități și sensibilități de epocă romantică.

Cartea lui Bălcescu rămîne un monument unic în istoria prozei românești, produs al unui moment istoric dat și al unei personalități puternic individualizate. Formula stilistică a lui Bălcescu n-a avut urmași: istoria imediat următoare a înconjurat cu respect moștenirea sa, dar n-a încercat o continuare a direcției stilistice inaugurate de Bălcescu. Abia mai tîrziu se pot regăsi anumite elemente ale temperamentului stilistic al lui Bălcescu, în special pe linia notei retorice, profetice, în unele scrieri ale pasionatului Nicolae Iorga.

Istoria literară a trecut, în genere, ușor peste o parte a operei lui Bălcescu, ale cărei multiple valențe literare urmează, abia de acum înainte, să fie examinate și valorificate: corespondența lui Bălcescu. Există puține documente care să ilustreze cu atîta pregnanță cursul unei vieți subordonate total unui

Înalt ideal umanitar și național. Sutele de pagini ale corespondenței lui Bălcescu, reunite pentru prima dată în monumentală ediție a lui G. Zanne, înfățișează, cu o coerență într-adevăr uimitoare, existența uneori zilnică a luptătorului social și a scriitorului romantic. Literatura poate revendica pe deplin acest aspect, documentar, al operei scriitorului.

În condițiile construirii societății socialiste, îndeplinim o nobilă datorie aducând un cald omagiu memoriei scriitorului și relevând contribuția sa la lupta de idei a epocii și la dezvoltarea prozei românești. Extraordinara prezență a gândirii lui Bălcescu, lecția romanticului revoluționar, sincer și profund patriotică, își păstrează — într-o cultură a cărei componentă națională este mai viabilă decât oricând — deplina actualitate.

RECITIND *CUGETĂRILE* LUI A. RUSSO. ELOGIU BUNULUI-SIMȚ

Părerile scriitorilor despre limba în care își scriu operele sînt, de cele mai multe ori, semnificative: „dialogul“ dintre *creator* și *instrumentul său de expresie* prezintă interes nu numai pentru istoria limbii literare, ci și — în general — pentru istoria culturală a epocii respective.

Observația este cu atît mai valabilă pentru A. Russo, cu cît el a trăit și a scris într-o perioadă dintre cele mai frămîntate, de efervescență, atît din punct de vedere politico-social, cît și lingvistic.

Părerile lui A. Russo asupra limbii se cunosc, mai ales, din *Cugetările* sale — o serie de articole publicate în 1855, în *România literară* a lui V. Alecsandri, revistă care își luase drept „steag limba înțeleasă de la Tisa la țărmurile mării“¹. Această suită de articole a rămas neterminată; urmarea, incompletă, a apărut după moartea autorului, în 1863, în *Revista română* a lui Al. Odobescu.

Cum îi apare cititorului actual fizionomia morală a autorului, în lumina reflecțiilor sale asupra problemelor limbii? *Cugetările* se citesc și astăzi cu plăcere, unele sînt încîntătoare; ele vădesc personalitatea unui autor fin, critic, polemic — pe alocuri impetuos —, care își ironizează adversarii cu bonomie și umor. Trăsătura fundamentală care ne frapează și care se desprinde din tot ce a scris A. Russo relativ la limbă este *un perfect bun-simț*. Remarcabilul bun-simț se datorește, în primul rînd, inteligenței și judecării sănătoase a autorului; la aceasta, se adaugă umorul și spiritul polemic puse în slujba unui condei pasionat.

Este meritul lui P. V. Haneș de a fi alcătuit, în 1908, prima ediție completă a operelor lui A. Russo și de a fi subliniat locul important deținut de acesta între ceilalți scriitori ai generației de la 1848.

A. Russo este considerat unul dintre reprezentanții de frunte ai curentului „istoric-popular“. G. Ibrăileanu îl aprecia, pe bună dreptate, drept „capul cel mai teoretic“ al direcției critice de la mijlocul secolului al XIX-lea². În ceea ce privește lupta dusă împotriva „fabricanților de sisteme lingvistice“ (latiniști, pumniști, italianizanți), criticul ieșean era de părere că „A. Russo

¹ A. Russo, *Scrieri*, publicate de P. V. Haneș, București, 1908, p. 51; citatele din *Cugetări* trimit, în continuare, la această ediție.

² G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909, p. 25—26.

a scris mult mai mult, mai pe larg și cu argumente mai variate decât d. Maiorescu în contra stricătorilor de limbă”³.

Critica lingvistică ocupă, în viața culturală de la mijlocul secolului al XIX-lea, un loc însemnat, pe care perioadele anterioare nu l-au cunoscut. Un vînt al reformelor suflă în provinciile românești, în legătură cu căile de dezvoltare a limbii, iar publicațiile periodice sînt din plin angajate, în direcții contradictorii, în lupta de idei în jurul românei literare.

Tabloul lingvistic al epocii este schițat cu umor de A. Russo: „...unul prefăce toată limba în *-iune*, altul în *-ție*, altul în *-iu*, altul în *-int*...; de nu știi cum să te întorci între aceste patru puncturi cardinale a[le] gramaticilor” (p. 37).

„Cea mai înțeleaptă limbă — după A. Russo — este limba care ajută pe om a-și tălmăci gîndul într-un chip ca toți ascultătorii să-l poată înțelegea (p. 40—41). Este enunțată aici, cu claritate, ceea ce numim astăzi funcți⁴ comunicativă, primordială, a limbii în societate. Pe această idee se bazează reacția salutară a lui A. Russo față de „fabricanții de sisteme lingvistice”.

Exagerările latiniste, ale reformatoarelor de limbă, în general, oferă însă o altă realitate: „Alte nații au lexicoane ca arhive ale limbilor, nouă, românilor — afirmă cu vervă A. Russo — ne trebuie lexicon ca să putem înțelege ce se tipărește în românește, și cînd zic lexicon mă înșel: avem limba, gramatică și operele și lexiconul d-lui L. [A. T. Laurian]; avem gramatica și limba d-lui B. [Bariț]; avem gramatica și operele d-lui S. [Săulescu] și alte multe limbi, toate sprijinite pe gramatice și lexicoane”... (p. 41).

Revelatoare pentru gîndirea lui A. Russo este incriminarea atitudinii de *pedantism*, termen care apare în diverse contexte din *Cugetări*, cu o vădită nuanță peiorativă⁴. A. Russo combate cu vehemență atitudinea care etalează o prețioasă erudiție livrescă și care s-a revărsat „ca un puhoi” de la gramaticii ardeleni și „au dat mina cu pedantismul moldo-român” (p. 43).

Autorul încearcă „să tălmăcească” — după cum spune el — ce se înțelege prin pedantism, „căci ar fi mare durere ca românii să-și închipuiască că pedantismul și învățătura, știința și erudiția sînt totuna [...]. Pedantismul este voința de a statornici prin logică gramaticală, cursă din regulile gramaticii latine, tălcuirea și forma cuvintelor vechi și nouă; pedantismul este de a lega limba noastră de modul declinațiilor unei limbe străine de noi și țesetura și regulile ei; sunetul și forma, pînă și noima [= sensul], adecă sufletul cuvintelor, este dreptul scriitorilor și a[l] neamului, marele plămăditor de limbi și de cuvinte, iar nu a[l] gramaticilor ce sînt numai arhiviști” (p. 52—53).

„Gramatica — după A. Russo — este un mijloc, iar nu un țel” (p. 84); „Faceți-ne o gramatică a limbei după limba nu ce ar trebui să avem, dar după limba ce avem” (p. 83). Formularea limpede, justificată, indicînd precis obiectivul, în vederea realizării căruia autorul preconizează drept îndreptar *practica*: „Gramericianii [= lingviști] pornind de la realitate au cules și statornicit reguli organice a[le] țăseturii, singura misie și datorie a grama-

³ G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 65; această idee apare formulată, aproape identic, și în alt loc (p. 86): „A. Russo a scris mai mult, a adus mai multe argumente împotriva stricătorilor de limbă decât d. Maiorescu”.

⁴ Alături de acesta se întîlnește, adesea, *pedant*.

ticei. Când practica leapădă un cuvînt, academia se mulțemește a însemna noima [= sensul] și etimologia lui și a spune: cuvînt vechi ce nu se mai întrebuintează; cînd practica au făcut un cuvînt sau au împrumutat unul, academia îl înregistrează iarăși cu noima și etimologia sa" (p. 81). Așadar, practica este aceea care statornicește formele, cuvintele, construcțiile limbii și ea reprezintă indicele de orientare al „gramerianului” —, idee ce amintește de formularea lui Vaugelas (*Remarques sur la langue française*, 1647), referitoare la folosirea limbii („l'usage"): „Il n'y a qu'un maître des langues, qui en est le roi et le tyran: c'est l'usage”.

După A. Russo, „Naționalitatea nu stă nici în gramatică, nici în rădăcine, nici în terminațiile unei limbi, dar în *limba uzuală*” (p. 78; s.n.).

Cu bun-simț este rezolvată și problema latinei de la baza limbii române. „Care-i limba neamului român?” se întreabă A. Russo. „Limba lui Ciceron și a lui Traian sau limba soldaților lui Traian?” (p. 69). De aceea el subscrie la părerea părintelui Petru [Maior] că „limba română curge *nu din latina corectă* [= cultă], ce drept din cea latinească *a obștei*” (p. 59; s.n.)⁵.

„Ureche, Costineștii, Clain, Șincai, mitropolitul Dosoftei, Petru Maior etc. [...] toți aceștia au scris în *limba obștească*; de aceea și sînt mari, nemuritori și vrednici, pentru că toți îi înțeleg, mici și mari, neștiutori și învățați” (p. 54; s.n.).

Adevărata limbă română, de la care pornesc „analele naționalității prin tipărire de cărți” (p. 78) este „tradiția orală a neamului nostru, cuprinsă în cînticele vechi, zisă astăzi balade”; de aceasta nu țin seamă sistemele lingvistice. „Astă tradiție orală neținută în seamă de școale, astă tradiție pe care este zidită naționalitatea română împrăștiată într-o minunată asemănare și unire pe toate laturile românești e *limba*” [...] cu care se pot înțelege „delaolaltă, moldovanul cu tisanul, ardeleanul cu craioveanul” (*ibidem*; s.n.) — o definiție concretă și plastică a unității lingvistice specifice poporului român.

Limba este un produs al istoriei societății; ținînd seama de „temeliile istorice a[le] limbii și a[le] neamului, fapta logică nu poate fi alta — cum subliniază A. Russo — decît o limbă compusă de mai multe elemente” (p. 89). Iată de ce „cuvîntul, fie slav, fie turc, fie latin, ce se va români, are drit de împămîntenire și numai obșteasca frămîntare și nevoia poate să-i deie indigenatul, iar nu autoritatea fabricanților de sisteme” (p. 90). Pledoarie perfect justificată, bazată pe observarea atentă a realităților izvorite din necesitățile comunicării sociale, ale cărei rezultate sînt ratificate de colectivitate („obșteasca frămîntare”).

O astfel de perspectivă îi permite și înțelegerea corectă a problemei neologismelor: „...am zis din început că idei, vremi și nervi nouă cer și gînduri și cuvinte nouă” (p. 52).

În această perspectivă a concepției despre limbă, se înțelege îndemnul lui A. Russo către „spiritul public” de a părăsi „căile pedanților” și de a se îndrepta către „izvorul adevărat, la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde

⁵ Termenii *limba obștei*, *limbă obștească*, *limbă uzuală* apar adesea sub pana lui A. Russo și au înțelesul de limbă curentă, obișnuită (lat. *sermo quotidianus*, germ. *Umgangssprache*, în terminologia lingvistică actuală (cf. U. Bichel, *Problem u. Begriff der Umgangssprache in der germanischen Forschung*, Tübingen, 1973; J. B. Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg, 1935).

stau ascunse încă formele și stilul; de aș fi poet, aș culege mitologia română, care-i frumoasă ca și cea latină și greacă; de-aș fi istoric, aș străbate prin toate bordeiele să descopăr o amintire sau o rugină de aramă; *de-aș fi gramatic* [= lingvist] — mărturisește cel ce a cules *Miorița* — *aș călători pe toate malurile românești și aș culege limba*“ (p. 36; s.n.).

Cugetările lui A. Russo sint contrariul lucrării unui pedant; ele reunesc expuneri simple, vioaie, limpezi, însoțite adesea de demonstrații riguroase, la îndemina publicului mijlociu. Impresia cititorului actual lingvist este a unei discuții mai mult de salon, decât de bibliotecă — nu lipsită de profunzime, datorită cunoștințelor dobândite în timpul șederii la Institutul François Naville, la Vernier, lângă Geneva⁶. Reflecțiile autorului asupra limbii nu reprezintă ceea ce numim un corp de doctrină; totuși, prin convergența și intransigența lor, au o anumită unitate.

Modul în care autorul se apleacă asupra problemelor lingvistice ale timpului său vădește un scriitor angajat, militant, *care supune viața limbii exigențelor bunului-simț*; el proclamă prioritatea „practicii” și a „limbii obștei”, ridiculizând, cu vervă realistă, pe erudiții „fabricanți de sisteme” și condamnând latinomania, alături de alte direcții lingvistice aberante ale timpului său.

Până la T. Maiorescu, A. Russo este acela care a contribuit în cea mai mare măsură la eliberarea limbii române literare de pedantismul care o lega sclavă de trăsura latinei.

Timpul a dat deplină dreptate celui care, în „haosul limbistic” de la mijlocul secolului al XIX-lea, subliniind autenticitatea limbii populare, își ridică vocea cu tărie și protestează contra exagerărilor și aberațiilor vremii: „După pilda lui Galilei, ce striga din închisoarea unde îl pusese pedanții vremii dupe atunce: « pururea se mișcă », voi striga din Moldova ca să se audă peste Molda, peste Milcov, peste Carpați: limbile domnilor I. [I. Heliade Rădulescu], L. [August Treboniu Laurian], P. [A. Pumnul] și altora nu sint limbă românească...” (p. 93).

⁶ Cf. Al. Dima, *Alecu Russo*, București, [1957], p. 155 și urm. Vezi și precizările lui Mihai Zamfir, în vol. *Alecu Russo, Cugetări*, Postfață și bibliografie de Mihai Zamfir, București, 1977, p. 206.

EXPRESIA ARTISTICĂ A PEISAJULUI ROMÂNESC ÎN PASTELURILE LUI V. ALECSANDRI

Dacă Văcăreștii, Heliade, Cîrlova, Alexandrescu, Bolintineanu exprimă sporadic și uneori convențional imagini ale naturii sau ale vieții rustice, prin apariția *Pastelurilor* lui Alecsandri aspectele pitorești ale peisajului românesc pătrund masiv în literatură, iar lirica descriptivă românească își găsește, în sfîrșit, un limbaj poetic specific.

Expresia artistică a naturii își are originea în relația complexă dintre sensibilitatea artistului și lumea exterioară. Natura rămîne, în esență, aceeași: punctul de plecare, realitatea obiectivă, după cum arăta încă Hegel în *Poetica* sa, nu se schimbă de la un pictor sau de la un poet la altul. Dintre multiplele și variatele forme concrete ale realității, artistul desprinde însă, selecționează numai anumite aspecte, pe care le supune contemplării și le împărtășește, prin diverse procedee artistice, publicului.

Intr-adevăr, dacă un pictor reușește să înfățișeze, prin procedeele tehnicii picturale (linii și culori), anumite tablouri din natură, însoțindu-le de expresia propriilor sale sentimente, tot astfel un poet poate ajunge la aceleași rezultate artistice prin mijloacele tehnicii verbale (cuvinte și imagini). Esențial este faptul că, între noi și natură, se află întotdeauna artistul, care, dirijîndu-ne reprezentările, ne impune — dacă este permis să ne exprimăm astfel — o viziune personală a lumii exterioare.

Oscar Wilde, referindu-se în eseu *The Decay of Lying* (*Decăderea minciunii*) la Constable, cel mai reprezentativ peisagist englez, sublinia că „arta ne face să iubim natura mai mult decît am iubit-o înainte; ea ne destăinuie tainele naturii; după studierea atentă a lui Corot și Constable — menționa Wilde — vedem într-însa lucruri care scăpaseră observației noastre”.

Inspirate direct din realitatea imediată a peisajului moldovenesc, *Pastelurile* lui Alecsandri, scrise între anii 1867 și 1869, au exercitat o puternică influență asupra sensibilității cititorilor, oferindu-le o imagine luminoasă, senină, deși uneori decorativă și poate convențională a naturii, interpretată prin prisma temperamentului „veșnic tînăr și ferice” (Eminescu) al poetului de la Mircești.

Ce aspecte ale peisajului românesc și-au găsit expresia artistică în *Pasteluri*, care sînt mijloacele specifice exprimării sentimentului naturii în creația poetică a lui Alecsandri?

Asemenea lui Thompson în literatura engleză, Alecsandri a fost unul dintre primii poeți care au reușit să înfățișeze pitorescul anotimpurilor într-un întreg ciclu de poezii (*Sfîrșit de toamnă*, *Iarna*, *Gerul*, *Viscolul*, *Miezul iernei*, *Sfîrșitul iernei*, *Oaspeții primăverii*, *Cucoarele*, *Floriile* etc.); în alte poezii

(*Plugurile, Sămănătorii, Rodica, Cositul, Secerișul* etc.), apare exprimată
fericirea idilică a vieții rurale.

Împreună cu nenumăratele generații de cititori, am simțit peisajul
românesc prin *Pastelurile* lui Alecsandri, sub aspectul ritmic al anotimpurilor
și al farmecului rustic al muncilor câmpului.

Tabloul iernii ne-a apărut în lumina notațiilor sobre și în liniile simple,
dar precise, ale viziunii lui Alecsandri:

Din văzduh cumplită iarnă cerne norii de zăpadă,
Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă.

(P., I, 349)

În păduri trosnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit.

(P., I, 353)

Alături de Alecsandri, am exultat cu toții la reînvierea naturii, primă-
vara:

S-a dus zăpada albă de pe întinsul țării,
S-au dus zilele Babei și nopțile vegherii.
Cîmpia scoate aburi; pe umedul pămînt
Se-ntind cărări uscate de-al primăverii vînt.

(P., I, 358)

În fund, pe cer albastru, în zarea depărtată,
La răsărit, sub soare, un negru punct s-arată!
E cocostîrcul tainic în lume călător,
Al primăverii dulce, iubit prevestitor.

(P., I, 359)

Lumea-i toată-n sărbătoare,
Ceru-i plin de ciocîrlii.
Vin Floriile cu soare
Și soarele cu Florii.

(P., I, 364)

Împreună cu Alecsandri am admirat frumusețea poetică a Siretului
și a luncii de la Mircești:

Luncă, luncă, dragă luncă! rai frumos al țării mele.

(P., I, 371)

Rîul luciu se-nconvoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur.

(P., I, 372)

și am ascultat, emoționați, „în poiana tănuită unde zbor luciri de lună”,
concertul dulcii privighetori, cîntăreața a primăverii:

Dar, tăcere!... Sus pe-un frasin un lin freamăt se aude!...
Toți rămîn în așteptare. Cîntăreața-ncet prelude.
Vîntul tace, frunza deasă stă în aer neclintită...
Sub o pînză de lumină lunca pare adormită.

(P., I, 375)

Unele elemente ale tabloului reunirii oaspeților luncii:

Iată vin pe rînd, păreche, și pătrund colé-n poiană
Bujorelul vioi, rumen, cu năltuța *odoleană*,
Frățiori și *romanife* care se așin la drumuri,
Clopoței și *măzerele* îmbătate de parfumuri.

.....
 Iată vin și gîndăceii în hlamide smălțuite;
 Iată grieri, iată fluturi cu-aripioare pudruite,
 Și culbeci care fac coarne purtîndu-și casa-n spinare ...
 La ivirea lor poiana clocotește-n hohot mare.

(P., I, 374—375)

le vom găsi, într-o altă formă artistică, în *Călin* al lui Mihai Eminescu.

Peisajul însoțit al verii și ritualul activităților cîmpenești au dobîndit existență artistică prin versurile lui Alecsandri:

Faptul zilei se aprinde pe a dealurilor frunte,
 Ș-un rîu falnic de lumină se revarsă peste munte.
 Iarba coaptă strălucește, ea se clatină la vînt,
 Ș-a ei umbră lin se mișcă în dungi negre pe pămînt.

(P., I, 382)

Sămănătorii harnici cu sacul subsuoară
 Pășesc în lungul brazdei pe fragedul pămînt;
 Pe culme, pe vîlcele se suie și coboară
 Zvîrlind în a lor cale semînța după vînt.

(P., I, 368)

În poezia *Plugurile*, se poate remarca una dintre cele mai izbutite strofe pe care le-a inspirat poetului spectacolul muncii agricole; imaginile viguroase, turnate parcă în bronz, sînt de o excepțională plasticitate:

... Pe cîmpul neted ies românii cu-a lor pluguri!
 Boi plăvani în cîte șase trag, se opintesc în juguri.
 Brațul gol apasă-n coarne; fierul taie brazde lungi
 Ce se-nșiră-n bătătură ca lucioase, negre dungi.

(P., I, 367)

Peisajul lui Alecsandri este, în general, static, predominant pictural, realizat coloristic printr-un număr redus de epitete generale, exprimate, de obicei, prin adjective: *alb*, *verde*, *auriu*, *negru* etc. „Albul”, „argintiul” reprezintă tonalitatea predominantă a iernii: „Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi *albi*”; „Valuri *albe* trec în zare, se așează-n lung troian”; „Caii scutură prin aer sunătoarele lor salbe, / Răpind sania ușoară care lasă urme *albe*”; „Fumuri *albe* se ridică în văzduhul scînteios”; „S-a dus zăpada *albă* de pe întinsul țării”; sau: „Cu o zale *argintie* se îmbracă mindra țară”.

„Verdele” este culoarea generală a reînvierii naturii, iar „auriul” — a splendorii luminii solare și a strălucirii holdelor coapte: „Și în sunet de vioare, de cobze și de nai / Se-ntoarce hora lină, călcînd pe *verde* plai”; „Pe lanul lung și *verde* cu griul răsărit”; „Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i *verde*”; „Pe cîmpia rourată pasul lasă urmă *verde* / Ce-n curînd sub

raza caldă se usucă și se pierde"; „Mai devale-n cea dumbravă cu poiana tăinuită / Unde umbra pare *verde* și de flori e-*mbălsămită*"; sau: „O rază *aurie* prin stuhul des pătrunde"; „În curînd și el [soarele] apare pe-orizontul *aurit* / Sorbind roua dimineții de pe cîmpul înverzit"; „Iar în holda mîndră, răsturnată prin bucăți / Se ridică-n snopi *de aur*, se clădește-n jumătăți"; „...Cu griu *de aur* ei [junii semănători] o presoară".

Epitetul rămîne general, unit cu substantivul într-o sintagmă: *dulce val* (P., I, 345); *lupii suri* (P., I, 351); *căsuță drăgălașă* (P., I, 353). Spre deosebire de etapele anterioare, unele epitete inedite dovedesc o inventivitate imagistică sporită (*pulpa mărmurie*, *ochii veștezi*, *faptul cald al zilei*, *cuib de iarnă*; P., I, 346). La ineditul epitetelor se adaugă, începînd din epoca *Pastelurilor*, așezarea mai multor epitete pe lingă același substantiv. Nuanțarea caracterizării lipsea aproape complet pînă acum, ca urmare a unei înfățișări stereotipe a obiectelor, datorită — în parte — modelului popular. Iată cîteva exemple de caracterizări multiple: „*Vesela verde* cîmpie acu-i *tristă*, *vestezită*, / Lunca, *bătută de brumă*, *acum pare ruginită*" (P., I, 348); „Pe cîmpia *înălbită*, *netedă*, *strălucitoare*" (P., I, 352); „Noaptea-i *dulce-n primăvară*, *liniștită*, *răcoroasă*" (P., I, 361). Tendința se accentuează în *Legende*, unde poetul folosește, cu predilecție, o pletoră de epitete pe lingă fiecare nume: „*pădure veche*, *grozavă*, *infernă*" (P., II, 87); „*fantasme pleșuve*, *mute*, *oarbe*" (P., II, 87); „o *crîncenă* orgie *de sînge*; *de cruzime*" (P., II, 88); „o *tainică auroră feerică*, *divină*" (P., II, 95).

Diversi cercetători au remarcat predilecția lui Alecsandri pentru coloratura abstractă a unor comparații: poetul pornește de la un element al lumii materiale, dar recurge, pentru cel de al doilea termen de realizare a comparației, la un element abstract. Iată cîteva exemple:

Soarele rotund și palid se străvede pîntre nori
Ca un *ois de tinerețe* pîntre anii *trecători* ...
(P., I, 349)

Frunzele-i cad, zbor în aer, și de crengi se dezlipesc
Ca *frumoasele iluzii* dintr-un suflet *omenesc* ...
(P., I, 348)

Noaptea-i dulce-n primăvară, liniștită, răcoroasă
Ca-ntr-un suflet cu durere o *gîndire mîngioasă* ...
(P., I, 361)

Se-ntinde-n umbra nopții un cîmp nemărginit,
Pustiu și trist ca golul ce lasă-n urma lor
In *inimi iubitoare* *iubiții* care mor ...
(P., I, 387)

Comparația a devenit consecvent binară, alegînd, ca și pînă acum, termenii din natură:

Precum un soare splendid ce sparge deșii nori ...
(P., II, 23)

Mii, mii de lănci cu flamuri se văd filfîitoare
Ca *trestii* dese, din bălți, cînd suflă vîntul ...
(P., II, 27)

Ca niște mari balauri cu lungi coarne-ascuțite
Scadroanele în zgomot de tropot sunător...

(P., II, 29)

La încheierea atmosferei specifice *Pastelurilor* contribuie, uneori, și *antiteza*, care echilibrează interior tabloul:

Afară ninge, ninge și apriga furtună
Prin neagra-ntunecime răspînde reci fiori
Iar eu visez de plaiuri pe care alba lună
Reversă-un val de aur ce curge printre flori.

(P., I, 346)

Imagini poetice, caracteristice creațiilor folclorice, apar adesea în *Pastelurile* lui Alecsandri; utilizarea unor asemenea elemente conferă acestor poezii o notă specifică și contribuie la realizarea unei coloraturi autentic românești. Deosebit de semnificative, din acest punct de vedere, sînt versurile din poezia *La gura sobei*, în care poetul, privind focul, dă frîu liber reveriei sale și face să apară, în fața ochilor noștri, numeroase personaje sau situații întâlnite în basmele populare:

Iată-o pasăre măiastră, prinsă-n luptă c-un balaur;
Iată cerbi cu stele-n frunte care trec pe punți de aur;
Iată cai ce fug ca gîndul; iată zmei înaripați
Care-ascund în mari palaturi mîndre fete de-mpărați.
Iată pajuri năzdrăvane care vin din neagra lume,
Aducînd pe lumea albă Feți-Frumoși cu falnic nume;
Iată-n lacul cel de lapte toate zîele din rai...
Nu departe stă Pepelea tupilat în flori de mai.
Dar pe mine ce m-atrage, dar pe mine ce mă-ncîntă?
E Ileana Cosînzeana!... în cosîță floarea-i cîntă.

Nota de convențional a unora dintre pasteluri, sesizabilă pentru ochiul atent al cititorului actual, se datorește uneori și excesului de forme diminutive, procedeu facil de realizare a ritmului sau a rimei, specific, mai ales, poeziei lui V. Alecsandri din anii tinereții:

Apoi cumpăna o pleacă, apoi scoate la lumină
Și vecinei sale-ntinde o *cofiță* albă, plină.
Româncuța mulțamește, suflă-ncet peste *cofiță*
Și cu apa-nencepută udă rumena-i *guriță*;
Iar drumețul după dînsa bea, fugarul își adapă
Și se jură că pe lume nu-i așa de dulce apă.

(P., I, 380)

Alecsandri este un clasic. Această caracterizare apare adesea, fără a se preciza întotdeauna sensul convenit termenului.

Realizate într-o tonalitate senină și optimistă, *Pastelurile* lui Alecsandri, prin structura lor compozițională, ca și prin procedeele de expresie, sînt de factură clasică. Formal, proporționalitatea compoziției rezultă din proporționalitatea structurii fiecărui pastel.

Cea mai importantă trăsătură specifică acestei faze din evoluția poeziei lui Alecsandri este *simetria binară* a frazei poetice. Procedeu are, în poezia

de care ne ocupăm, o lungă ascendență: în *Doine*, el apare sub forma refrenului de origine folclorică (*Hora, Maghiara, Ursiții*), asociat cu alte elemente împrumutate din folclor (paralelismul sintactic). În ciclurile următoare, refrenul devine cult, adică apare sub forma unor versuri sau a unei strofe încadrate, la interval egal, în corpul poeziei. Acest refren există în poezii scrise de Alecsandri în diverse epoci (*Cînticul Margarinei, Tudora de la Tîrșor, Poiana fermecătoare*). Tendința spre forma binară, de care am amintit, se accentuează și se diversifică în etapa următoare *Doinelor*; ea se manifestă, în primul rînd, prin împărțirea poeziei în două părți, marcate prin ritmuri și rime diferite (*8 mart, Visul*); alteori, poezia este compusă — în dialogul care o structurează astfel — binar (*Vis de poet*). În sfîrșit, structura binară se face vizibilă în strofa de patru versuri, împărțită distinct în două părți egale ca dimensiuni:

Vezi tu vulturul falnic, o! Scumpa mea iubită
Cum saltă, se ridică și zboară către nori?
Așa sufletu-mi vesel în fața ta slăvită
Se-nalță către ceruri, plutind în dulci fiori.

(P., I, 148)

Procedeul, notabil numai ca tendință în primele două etape, se va generaliza în *Pasteluri*. Aici constatăm extinderea formulei binare, care poate fi urmărită la diferite niveluri:

— fiecare pastel are patru strofe; peisajul este pictat după aceeași schemă simplă: cîteva versuri introductive, tabloul propriu-zis, compus din două „mişcări“, și versurile finale, conținînd un element dinamic sau o aluzie la propria persoană a poetului;

— fiecare strofă este compusă din două fraze legate prin conjuncții sau prin juxtapunere. Alteori, fiecare vers corespunde unei fraze sau propoziții, niciodată nu vom întîlni, însă, vreo frază cuprinzînd trei versuri (formulă impară);

— comparația este structurată, în *Pasteluri*, întotdeauna binar. De altfel, în *Pasteluri*, epitetul și comparația, cu cel de al doilea termen structurat întotdeauna binar, compun un singur trop. Epitetele încadrează imaginea și alcătuiesc, astfel, versuri memorabile prin simetrie: „Frunzelei-cad, zbor în aer, și de crengi se dezlipesc / Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc“ (P., I, 348); „Soarele rotund și palid se străvede pîntre nori / Ca un vis de tinerețe pîntre anii trecători“ (P., I, 349).

— majoritatea pastelurilor cuprind patru catrene alcătuite, în general, din versuri lungi de 14 sau 16 silabe.

— frazele, de obicei, se identifică cu versurile sau sînt dispuse simetric în distihuri, ca în exemplele de mai jos:

Lumina e mai caldă și-n inimă pătrunde;
Prin rîpi adînci zăpada de soare se ascunde.
Pîraiele umflate curg iute șopotînd
Și mugurii pe creangă se văd îmbobocînd.

(P., I, 358)

Sămănătorii veseli spre fund înaintează,
De-a curmezișul brazdei boroanele pornesc

Și grapele spinoase de-aproape le urmează,
Îngroapă-ncet sămînța și cîmpul netezesc.
(P., I, 368)

Sau:

Ziori de ziuă se revarsă peste vesela natură
Prevestind un soare dulce cu lumină și căldură.
În curînd și el apare pe-orizontul aurit
Sorbînd roua dimineții de pe cîmpul înverzit.
(P., I, 362)

Alecsandri poate fi considerat creatorul poeziei descriptive în literatura noastră (de altfel, el are și meritul de a fi încetățenit termenul de *pastel* în terminologia românească, dîndu-i un prestigiu literar binemeritat).

Epoca *Pastelurilor* și *Legendelor* este epoca maturității poeziei lui Alecsandri; creația poetului dobîndește un echilibru interior manifestat — pe plan stilistic — prin unitatea mijloacelor de expresie. Diversitatea formelor de versificație face loc tiparului unic al alexandrinului românesc. Strîns în modele riguroase, versul poetului dobîndește o structură clasică.

Pastelurile lui Alecsandri nu constituie numai un măreț elogiu închinat naturii românești, văzută mai ales prin prisma propriilor stări sufletești ale poetului; ele reprezintă, în același timp, și un moment semnificativ în dezvoltarea poeziei descriptive românești.

I. L. CARAGIALE ȘI CULTIVAREA LIMBII

Întâlnirea cu opera lui I. L. Caragiale datează din anii cînd, elev în cursul inferior al liceului, am ascultat interpretarea profesorului de limba română, care ne-a prezentat cunoscutele schițe *Vizită* și *D-l Goe*. Mai persistentă a fost, în acei ani, imaginea portretului autorului, cu pălăria moale lăsată ușor pe o ureche, mustața cu virfurile răsucite în sus și figura schițînd un zîmbet semnificativ, exprimat mai ales de ochi, care lăsau să se strecoare licăritul unei priviri critice.

Sensul adînc al acestei expresii mi s-a clarificat și accentuat de-a lungul timpului, prin lectura, în diverse momente, a textului lui I. L. Caragiale și, îndeosebi, cu prilejul asistării la diverse spectacole ale operei dramatice a autorului *Scrisorii pierdute*. Mai ales comediile și schițele umoristice ale lui Caragiale disimulează adesea, sub o formă care provoacă risul, un fond amar, rezultat al observării cu un ochi critic a inculturii, a venalității și a imbecilității din societatea contemporană scriitorului și a scrutării contextului social, moral și cultural al epocii sale. În aceasta constă semnificația etică a satirei și, în general, a operei lui I. L. Caragiale, viabilă în timp în ciuda aprecierilor eronate ale unor critici ca, de exemplu, Eugen Lovinescu.

Cercetătorii au arătat diversitatea formelor care provoacă risul — acest fenomen propriu genului uman, cum îl caracteriza Aristotel — la I. L. Caragiale. Dintre numeroasele elemente generatoare ale comicalului la Caragiale și care au drept efect risul — în diverse aspecte și dimensiuni — vom reține aici comicul verbal, prin care se realizează nu numai o cenzură socială și morală, ci și una lingvistică.

Se știe că I. L. Caragiale, ca și M. Eminescu, a acordat o deosebită atenție formei în care și-a redactat opera, scrisului său în general. Mărturie sînt manuscrisele sale și anumite însemnări referitoare la fapte care par uneori de amănunt (de exemplu, acest fragment dintr-o scrisoare, trimisă din Berlin redactorului unui ziar din Iași: „...mai stăruitor vă rog, luați cu dinadinsul aminte la punctuația mea, păstrați-o cu toată scumpătatea...“).

Dialogul dintre creator (autor) și instrumentul său de exprimare (limba) este, în general, semnificativ, îndeosebi la un scriitor atent în exprimare la întrebuintarea formelor lingvistice și care acționează asupra cititorului (sau spectatorului) său mai ales prin limbă. Nu ne-au rămas multe însemnări ale lui Caragiale referitoare la părerile sale despre limbă (este interesant că folosește comparația, devenită loc comun, a limbii cu o plantă care trebuie îngrijită: „...Sărmana limbă românească! — exclamă el — nu mai este, cum ar fi trebuit să fie, o plantă cultivată! a ajuns buruiană sălbatică!“);

unele dintre reflecțiile sale denotă un remarcabil bun-simț, care îl face să rețină și să pună, pe primul plan, probleme sau aspecte esențiale.

Astfel, în *Cîteva păreri*, este exprimată, printre altele, ideea fundamentală a adecvării formei la fond, a alegerii, în terminologia modernă, a registrului lingvistic potrivit conținutului care urmează a fi exprimat într-un anumit context. Amintindu-și de savantul *Cours français de rhétorique*, „prima țită la care am supt laptele științei literare” și din care se învățau nenumărate feluri de stiluri (clar, concis, pompos, simplu, sublim etc.), Caragiale menționează cu regret: „...un singur stil a fost uitat savantul meu curs să mă-nvețe, unul singur — stilul potrivit, tocmai acela care-mi trebuie, singurul care se poate numi stil. Nu e decît unul”.

Ridiculizarea comportamentului lingvistic al personajelor — înfățișată documentat de Iorgu Iordan în cunoscuta lucrare *Limba eroilor lui Caragiale* — a avut și are înfrîngere asupra cititorului sau spectatorului, punînd în relief unele exprimări greșite sau neconforme cu limba literară: fonetisme dialectale (*ghe lojica lucrului, mișăi, pi gios*), hiperurbanisme fonetice (*nifilist* „nihilist”), fonetismele unor neologisme (*ezirciț și izerciț, ciucalată, suspanda, dezvorța, coraj*), forme și construcții greșite (*au venitără; reclam, pardon, onoarea mea, care m-a înjurat; nu poți pentru ca să...*), etimologii populare (*renumeratie* „remunerație”, *cerneală violentă* „violetă”), improprietatea unor termeni (*a tratat-o cu insulte și bătaie*), clișeele lingvistice și automatismele verbale (*aveți puținică răbdare; avem cestiuni arzătoare la ordinea zilei; curat murdar*).

Toate acestea nu numai că datează, localizează și tipizează personajele — cum preciza Tudor Vianu —, ci au și funcția de a ne obliga să respectăm normele exprimării literare. Alături de faptele din categoria celor menționate mai sus am putea aminti, printre procedeele de critică lingvistică, amestecul elementelor din diferite registre sau stiluri ale limbii (dintre regionalisme și franțuzisme: „te opresc, magariule, să faci de mauvaises plaisanteries pi conta doamnei Grigoraschko, soția me”, sau dintre stilul administrativ și stilul familiar în declarația de amor a lui Rică Venturiano: „...profit de ocaziune spre a vă ruga (cu multă volubilitate) să primiți asigurarea înaltei stime și profundului respect, cu care am onoarea a fi al dumneavoastră supus și prea plecat, Rică Venturiano, arhivar la judecătoria de pace, circumscripția de galben” etc.).

Toată lumea cunoaște pe Caragiale, datorită studiului în școală, lecturilor, spectacolelor. Toți purtăm urmele contactului cu opera lui genială, care într-o formă sensibilă, artistică — formă care poartă caracterul decisiv al stilului său —, reprezintă un anumit mod de a privi și de a reflecta; această operă ne-a marcat felul în care noi, urmașii lui, rîzînd, judecăm critic oamenii și lucrurile.

Opera lui I. L. Caragiale satirizează anumite aspecte ale societății timpului; limbajul creației sale artistice dispune de o întreagă serie de procedee care apar în vorbirea personajelor, generează comicul la cititor sau spectator și contribuie, implicit, la opera de cultivare a limbii.

Dramaturgia românească actuală (Aurel Baranga, Paul Everac și alții) face apel la aceleași procedee, avînd același obiectiv: critica socială, morală și lingvistică.

Unii cercetători au contestat lingviștilor dreptul de a aborda studiul limbii și al stilului individual al scriitorilor; de fapt, studierea limbii și stilului unui scriitor (ca și al oricărui vorbitor) dă cercetătorului posibilitatea de a surprinde, pe viu, o serie de elemente care, proiectate pe plan istoric și social, îi permit să înțeleagă mai bine mecanismul evoluției limbii sub diversele ei aspecte.

Au fost, de asemenea, situații cînd critica literară a ignorat sau a privit uneori de sus rezultatele la care poate ajunge cercetarea lingvistică și stilistică a textului literar. Nu rare sînt cazurile cînd, abordînd studiul operei unui scriitor, criticul literar se oprește aproape exclusiv la analiza fondului, iar în privința mijloacelor de exprimare artistică ale scriitorului respectiv se limitează numai la unele observații fugitive, cu caracter impresionist. Se uită, în asemenea împrejurări, că rezultatele unei mai aprofundate analize lingvistice și stilistice vin să justifice și să întărească, pe baza unor principii științifice, rezultatele criticii literare.

Fără îndoială că nu putem pretinde să dezlegăm aici acest nod gordian. Vom încerca numai să exprimăm cîteva puncte de vedere referitoare la arta de scriitor a lui Tudor Arghezi, la specificul creației acestui autor, în cadrul evoluției românei literare.

*

„A vorbi de poet este ca și cum ai striga într-o peșteră vastă... Nu poate să ajungă vorba pînă la el fără să-i supere tăcerea...” Cu această reflecție își începea, cu ani în urmă, Arghezi „o laudă de seară”, un delicat omagiu adus personalității și operei lui Mihai Eminescu.

Cu un simțămînt asemănător pornește și cercetătorul care încearcă să definească valoarea și bogăția de sensuri ale creației lui Tudor Arghezi, unanim recunoscut, astăzi, drept cel mai de seamă reprezentant al poeziei românești de la Eminescu încoace.

O cale de a pătrunde în universul operei lui Tudor Arghezi și de a ne apropia de înțelegerea concepției sale poetice o oferă poezia *Testament*, care deschide primul său volum de versuri (*Cuvinte potrivite*¹, 1927) și care reprezintă o mărturisire a crezului artistic al poetului:

¹ Este interesant de amintit că, în 1965, cu prilejul sărbătoririi a 86 de ani, Tudor Arghezi caracteriza astfel acest volum de debut: „La 47 de ani, scoțîndu-mi, fără grabă literară, primul volum de primă tinerețe am debutat, împotriva obiceiurilor normale nerăbdătoare, cu un act de moștenire și deces”, în *Gazeta literară*, XII, 21 (584), 20 mai 1965, p. 1.

Făcui din zdrențe muguri și coroane.
 Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
 Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
 Am luat ocară, și torcînd ușure
 Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.

.....
 Din bube, mucegaiuri și noroi,
 Iscat-am frumuseți și prețuri noi.

(*Testament*²)

Poetul preconizează, așadar, o convertire de elemente (*Făcui din zdrențe muguri și coroane / Veninul strîns l-am preschimbat în miere*); în procesul creației, prozaicul și trivialul (*bube, mucegaiuri și noroi*) devin inedite valori estetice (*frumuseți și prețuri noi*). Imaginile universului poetic al lui Tudor Arghezi vor pendula deci între două culmi, între pur și odios, între ingenuitate și invectivă.

Să se compare prospețimea senzației și gingășia imaginilor din strofa inițială a poeziei *Zăpadă*:

Fulg limpede și pur,
 Te-aștept să te scobori,
 Petală de pe flori
 Sădite în azur.

(p. 115)

cu șuita de imagini abominabile din *Sfîntul*:

De douăzeci de ani întregi
 E cel mai mare slut dintre betegi.
 Tălpile-i sînt întoarse la gură,
 Genunchii-s rupți din încheietură;
 Fluierile sucite și bătute
 S-au împietrit pe tăcute.
 Ca niște aripi, umerii-i s-au frînt
 Și ochii lui caută a sfînt.
 A rămas mic cît un pui
 Chinuit în toate zgîrciturile lui.
 Fiindcă se născuse surd și mut
 Trebuia ceva din el făcut.

(p. 162),

imagini care culminează cu versul final:

O muscă-i suge lacrima din pleoape.

(*ibidem*)

Sau să se compare delicatețea exprimării sentimentului elegiac din *Oseminte pierdute*:

Iubirea noastră a murit aici.
 Tu frunză cazi, tu creangă te ridici.

² Tudor Arghezi, *Versuri*, cu o prefață de Mihai Beniuc, București, 1959, p. 19. În continuare, trimiterile se referă la această ediție, cu excepția poeziei *De ce-aș fi trist?*...

Atît amar de ani e de atunci!
Glicină tu, tu florile-ți arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Voi, plopi adînci, cu voci și șoapte multe?
(p. 77)

cu concentrata violență a limbajului din portretul „dictatorului de țară,
ilustru animal“, *Coconu Alecu* (ciclul 1907):

Are jandarmi la ordin fanaticul de zbir.

Bărbat de mare vază la centru și la șef,
El guvernează, neică, energie, după chef,
Cu trei principii: Mă-ta, Te bag și Ai Sictir.
(p. 455)

Extinderea universului poeziei prin încorporarea unor teme care nu-și
găsiseră loc pînă la Arghezi în poezia românească, a implicat o înnoire
a mijloacelor de expresie, în primul rînd a lexicului.

Dacă Eminescu are meritul de a fi eliberat poezia românească de nota
convențională a predecesorilor, prin întrebuițarea unui număr de cuvinte
și expresii din limba vorbită a întregului popor, Tudor Arghezi lărgeste grani-
țele limbajului poetic românesc: cuvinte socotite pînă la el incompatibile
cu poezia capătă o destinație artistică și devin mijloace de potențare a expre-
siei poetice. Alături de acestea, termeni prozaici, considerați necoordonabili,
dobîndesc printr-o alianță insolită un fel de valoare magică și o deosebită
putere sugestivă: „noaptea de safir și lut“ (*Prințul*); „Tu nu cunoști otrava
gîndirii și-a vegherii: / Fantasmeele de fildeș, regini ale tăcerii...“ (*Tu nu
ești frumusețea...*); „Ai picioare / Domnișoare“ (*Fătălăul*); „acuarelă sufe-
rindă“ (*Mîhniri*); „laptele amar și agurid“ (*Heruvim bolnav*); „Catapulta
furtunii, / Bătea cetatea cerului și-a lunii“ (*Șatra*) și altele.

Forța de evocare a imaginilor poetice la Tudor Arghezi rezultă și din
elementele comparațiilor la care recurge, pentru a-și materializa
ideea:

Femeie răspîdită-n mine
ca o mireasmă-ntr-o pădure,
Scrișă-n visare ca o slovă,
înfîptă-n trupul meu: săcure.
(*Psalmul de taină*, p. 88)

Sau:

Tu te-ai pierdut din drumul lumii
ca o săgeată fără țintă.
(p. 90)

Ochii iubitei sînt ca „bruma prunii“ (*Minăstire*); genunchii „copti ca
griul / duc somnului prinos“ (*Creion*); „Fata zace-n pat bolnavă, / Gingașă
și somnoroasă / Ca pe-o tavă / De argint, / O chiparoasă“ (*Lingoare*); „la
pe ciocoi ca hreanul și dă-l pe răzătoare“ (*Pe răzătoare*); „Ca niște bivolițe
grase, / Negri, norii urmăreau convoiul“ (*Șatra*) etc.

Originalitatea imaginilor decurge și din folosirea procedului *s i n e s - t e z i e i*, a transpunerii senzoriale care reunește într-un ansamblu perceptiv diversele aspecte, uneori aparent incongruente, ale lumii materiale:

*Rece, fragilă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală
Și pipăitu-i neted, de atlas
Pune găтели la suflet și grumaz*
(*Vînt de toamnă*, p. 28)

*Mîinile mele vor să te-mbrace
În aromate, calde promoroace.*
(*Ingenunchere*, p. 189)

*E o tăcere moale, de rugă de sfeștanii
Și liniștea linoasă se leagănă-n cîntar.*
(*Rue de Saint-Pierre*, p. 286)

*Culoarea și accentul s-au stins și risipit,
Lovite de arsura surîsului acid.*
(*Răzbunare*, p. 334)

Surprinzătoare sînt, în poezia lui Tudor Arghezi, și unele *i n o v a ții* din domeniul construcțiilor *s i n t a c t i c e*. Necesitățile versificației, ale unei logici afective sau dorința de a scoate în relief anumite cuvinte forțează uneori sintaxa curentă, improspătînd adesea o topică arhaică și făcînd loc unor construcții personale, caracterizate, în special, prin *i n v e r s i u n e* și prin *d i s l o c a r e a* membrilor frazei:

*Și Dumnezeu, ce vede toate,
În zori, la cinci și jumătate,
Pîndind, să iasă, prin perdea,
O a văzut, din cer, pre ea.*
(*Mîhniri*, p. 30)

— Eu, lacrima, de tine-o *a m a s c u n s*,
Căci lacrimile nici nu-ntreabă, nici nu au răspuns.
(*Ce plîngi*, p. 303)

— Și te socoți ca iedera, deodată,
Rămasă-n legănare și pustiu.
A i b â n u i t c ă p l a t o ș a - i p ă t a t ă ,
P e c a r e o d i h n i s e ș i , c u r a c h i u .
(*Inscripție pe un portret*, p. 72)

De asemenea, secvența continuă a versului tradițional poate fi anulată; ea face loc unei poezii alcătuite din versuri cu ritmul frînt, printr-o enumerare ai cărei termeni concreți apar independenți, ca, de exemplu, în acest poem cu vădite reminiscențe folclorice:

Relele coapte
Pier într-o noapte.
Răscăcărătura,
Umflătura, surpătura,

Deșelarea,
Noadă, spinarea,
Ceafa, nasul
Trec cu trasul.
O alifie
La sfrinție,
O băutură,
La căldură,
La frig
Tipirig.

(*Munca*, p. 160—161)

Poetul realizează astfel un ritm sincopat, ca mersul unui mecanism; legăturile gramaticale tradiționale lipsesc, iar trecerea de la o idee la alta se face fără nici o tranziție.

În sfârșit, merită să semnalăm un procedeu stilistic întâlnit adesea în scrisul lui Tudor Arghezi. Autorul manifestă predilecția de a recurge în finalul unui text sau al unui enunț la o formulă care să permită cititorului o participare mai activă în întregirea mesajului poetic exprimat.

Ne vom opri numai la două trăsături ale mijloacelor de exprimare a valorilor expresiv-artistice, dar care conferă o deosebită forță de evocare textului beletristic al lui Tudor Arghezi.

Un fluture și-a prins de peretele alb ciudata bijuterie și s-a fixat ca un model de copiat. Triunghiul lung al aripilor negre, ca două echere, pare decupat în catifea transparentă, broșată cu discuri portocalii înconjurate de argint de aluminiu și abdomenul, construit din inele împerecheate, galbene și negre, pare să aparție mai repede unei flori exotice decât unei gingăanii.³

Fragmentul de mai sus denotă un excepțional talent de observator: dintr-o serie de impresii de moment, artistul a compus un tot de o extraordinară forță de reprezentare, pe care ni-l comunică printr-o expresie verbală explicită, de natură „închisă”, în sensul că e completă, că e suficientă prin ea însăși și nu solicită o „întregire” din partea cititorului. Modul artistului de a vedea realitatea e impus cititorului printr-un ansamblu de amănunte coordonate, în care liniile și culorile converg, cu precizie geometrică, în vederea atingerii aceluiași scop. Elementele ambigue sînt eliminate; mesajul este univoc.

Altă modalitate de exprimare apare însă în citatul de mai jos:

Plecat cu ploile toamnei și cu cocorii, retras departe, poate schimbat în Moș Crăciun, ca să pregătească, poate, jucăriile copiilor, de iarnă, bătrînul meu [flășnetarul] se întorcea o dată cu rîndunelele, aceleași de anul trecut, cu aceeași trăsătură și același repertoriu. Zîmbetul lui suridea, ca și cum nu ne văzusem din ajun. Îl așteptaseră caișii ca să înflorească sub binecuvîntarea cîntecelor lui, vechi ca psaltirea. Îl așteptam eu cu ochii în fâșiile albastre ale azurului... arborate la toate etajele cerului ca să-l primească.⁴

³ T. Arghezi, *Pagini din trecut*, București, 1955, p. 326.

⁴ *Ibidem*, p. 433.

Să ne oprim la fraza finală a acestui fragment, deoarece ea ne permite să înțelegem o altă modalitate de exprimare a mesajului, pe care am putea-o caracteriza, în opoziție cu aceea discutată mai sus, ca o structură „deschisă”, în sensul că presupune o mai mare inițiativă personală, o participare mai activă a cititorului la receptarea și la completarea mesajului.

Deosebit de semnificativă este întreruperea frazei prin puncte de suspensie („îl așteptam eu cu ochii în fâșiile albastre ale azurului...”), care sugerează o întreagă stare sufletească, invitându-l, în același timp, pe cititor să intervină creator pentru a completa imaginea verbală, implicită de astă dată⁵.

În această frază, autorul face, așadar, apel la o modalitate de exprimare care-i permite să sugereze o anumită atmosferă, invitând lectorul să întregască mesajul întrerupt prin puncte de suspensie cu datele propriei sale imaginații (după sensibilitatea sa, după experiența sa de viață etc.). Scopul autorului este de a solicita cititorului, în contextul respectiv, o „întregire” a mesajului.

Alt procedeu, tot atît de sugestiv, care dă posibilitate cititorului să participe mai activ la receptarea mesajului poetic, constă în folosirea unei interogații care întrerupe exprimarea rectilinie a ideii ca, de exemplu, în finalul poeziei *Jignire* a aceluiași poet:

Femeie scumpă și ispită moale!
Povară acum, cînd vie te-am pierdut,
De ce te zămislii atunci din lut
Și nu-ți lăsaî pămîntul pentru oale?

(p. 68)

Ultimul distih nu este complet în sine: pentru a constitui un tot, este necesar un final, care însă nu este exprimat explicit. Cititorului îi revine rolul de a „închide” mesajul, lăsat „deschis” de autor.

Am disociat, din rațiuni metodologice, aceste două procedee de realizare a unei structuri „deschise” a mesajului, marcate lingvistic prin punctele de suspensie sau prin interogație. Uneori, însă, ele pot apărea în același context, concurînd în vederea obținerii unui efect identic sugestiv, ca de pildă în strofa finală a poeziei *De ce-aș fi trist?*..., pe care Arghezi a scris-o nu cu mult înaintea morții sale:

De ce-aș fi trist?
Că nu știu mai bine să frămînt
Cu sunet de vioară ulciorul de pămînt?
Nu mi-e clădită casa de șifă peste Troțuș,
În pajiștea cu crînguri? De ce-aș fi trist?
Și totuși...

Ne găsim aici în prezența unei acumulări de procedee la diverse niveluri:

(a) întreruperea construcției sintactice;

(b) folosirea adverbului *totuși*, cu funcția de marcă a opoziției dintre două elemente conceptuale (cel de al doilea dintre aceste două elemente nu apare însă exprimat aici!);

⁵ I. Fónagy a subliniat valoarea expresivă a pauzei în limbajul poetic; cf. *Die Redepausen in der Dichtung*, în *Phonetica*, vol. V, nr. 3/4, 1960, p. 182: „Im Reich der Dichtung wird das Schweigen der Redepausen besonders bedeutend” („În domeniul poeziei, tăcerea pauzelor în vorbire este deosebit de semnificativă”).

(c) utilizarea punctelor de suspensie, care sugerează o prelungire a ideii.

Farmecul acestei modalități de exprimare ne emoționează cu atât mai mult, cu cât, prin folosirea ei, ideea rămâne neterminată, fiecare cititor putînd să răspundă, în felul său, la întrebare, la evocare, să completeze melodia sugestivă⁶.

Înainte de a încheia, este necesar să precizăm încă un amănunt în legătură cu modul de realizare lingvistică al structurii „închise” sau al structurii „deschise” a mesajului.

Intonația este aceea care exprimă, în primul rînd, caracterul „închis” sau „deschis” al mesajului. Într-un remarcabil studiu, Serge Karcevskij a arătat că „Le caractère de l'intonation est « progressif », c'est-à-dire que ses modifications annoncent les faits à venir, soit la fin prochaine de la phrase, soit au contraire sa continuation”⁷. În perceperea enunțului („connected Discourse”), receptorul (cititorul) trebuie să recunoască dacă fraza se termină sau se continuă.

De fiecare dată cînd debitul este întrerupt, fapt marcat din punct de vedere grafic prin semnul întrebării sau prin punctele de suspensie, fraza este intonată într-un anumit fel. Pentru limba română: contur terminal ascendent sau descendent în fraza interogativă sau nonascendent (al frazei rămase neterminate), care sugerează continuarea ideii.

Caracterul intonațional contribuie, așadar, la realizarea caracterului închis sau deschis al mesajului.

Dacă poetul ar spune totul nu ar mai lăsa loc visării...

⁶ Un mijloc aparte de a solicita cititorul în vederea completării mesajului poetic constă în eliminarea parțială (sau totală) a semnelor de punctuație; în acest caz mesajul are, de asemenea, o structură „deschisă”. Poezia și chiar proza modernă au utilizat adesea acest procedeu (ultimul capitol al romanului *Ulysse* al lui J. Joyce ar putea servi de exemplu în acest sens).

⁷ Serge Karcevskij, *Sur la phonologie de la phrase*, în *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, IV, 1931, p. 193 („Caracterul intonației este « progresiv », adică modificările ei anunță faptele care urmează, fie sfîrșitul apropiat al frazei, fie dimpotrivă continuarea ei”).

VARIAȚIA REGISTRELOR STILISTICE ÎN *UN OM ÎNTRE OAMENI* DE CAMIL PETRESCU

Se știe că trilogia *Un om între oameni* a lui Camil Petrescu — rămasă neterminată din cauza sfârșitului, la 14 mai 1957, al autorului ei — marchează, așa cum a semnalat și critica literară, o etapă nouă în dezvoltarea prozei epice românești.

Romanul istoric al lui Camil Petrescu, în care se evocă sugestiv frământata epocă a Revoluției de la 1848, cu exponentul ei cel mai de seamă, Nicolae Bălcescu, este realizat într-o formulă deosebită de aceea după care își construise povestirea istorică — aceea proză vorbită, colorată de lirism și uneori ceremonioasă, cu mireasmă de cărți vechi și adiere de vers popular — celălalt reprezentant al genului, Mihail Sadoveanu.

Societatea românească de la mijlocul secolului al XIX-lea, prezentată în acest roman de Camil Petrescu, dispunea de un repertoriu lingvistic complex, în care apăreau, în funcție de diverse situații de comunicare, variante cronologice, regionale, sociale; faptul este explicabil prin caracterul sociocultural eterogen al celor ce constituiau comunitatea românească, din spațiul geografic muntenesc, în preajma Revoluției de la 1848. Se manifestă, în unitatea formelor de existență a limbii consemnate de Camil Petrescu în perioada respectivă, o varietate, mai exact o diversitate în modul de exprimare a eroilor, determinată de mediul și prilejul în care se desfășoară comunicarea, de tema ei, de rolul pe care și-l asumă personajele într-o anumită situație.

O precizare prealabilă este necesară. Conținutul romanului, mesajul scriitorului, ne este transmis prin scris; dar în structura compoziției lui putem distinge, după tipul actelor de comunicare, părți de relatare a evenimentelor de către autor (fie în stil „neutral”, indirect, fie în stil indirect liber) și părți de prezentare directă a personajelor (în dialog, monolog, discurs etc.). Limba vorbită, preponderentă în părțile de prezentare directă a eroilor, este transpusă, după anumite formule, în textul scris. În ambele cazuri, se pot identifica particularități specifice modului de a scrie al lui Camil Petrescu.

Semnificative, din acest punct de vedere, sînt și propriile mărturisiri ale autorului, care — precizînd unele aspecte ale procesului de creație în romanul *Un om între oameni* — considera limba vorbită ca element predilect al expresiei în opera literară: „Cartea *Un om între oameni* — afirma Camil Petrescu — a fost posibilă numai fiindcă se bazează pe o anumită concepție a limbii în literatură și în viața socială [...]. Și ceea ce e mai caracteristic

punctului meu de vedere este că limba vorbită și nu cea scrisă este limba operei de artă¹.

Un examen atent a limbii și stilului din *Un om între oameni* pune în lumină nu numai anumite procedee specifice lui Camil Petrescu, dar și impresionanta, minuțioasă documentare a autorului (dovadă și cele 36 de caiete păstrate în vederea notării amănunțelor caracteristice), care contribuie la reconstituirea fidelă și pitorească a epocii.

Iată, spre ilustrare, un fragment din roman unde, după înfățișarea în câteva tușe sobre a portretului tinărului Bălcescu, se povestește încăierarea acestuia cu „găliganul Sotea“, la ieșirea de la școală. Fragmentul e cu atât mai interesant, cu cât — după cum se știe și după cum mărturisește însuși autorul — el a fost inspirat din amintirile lui Ion Ghica (Scrisoarea Nicu Bălcescu, adresată lui V. Alecsandri)².

Reproducem mai întâi, textul lui I. Ghica:

Odată, ieșind de la școală, apucasem drumul spre casă, luând prin scurta ulicioară care începea în poarta Colegiului „Sfintu Sava“, între curtea Petrescului și casa cu pridvor a egumenului grec al mănăstirii, și se sfârșea în unghiul bulevardului și a stradei Academiei, unde era de o parte, la dreapta, casa Dobrotineanului, și la stînga, casa Spahiu-lui. Poarta școlii era la cîțiva pași de ușa bisericii, cam în locul unde s-a ridicat statua lui Lazăr. Acolo se așezau pe vine în șir, unul lîngă altul, merari, simigii și bra-garii cu tablalele și panerele lor.

Un găligan de școlar, cît un bivol de mare, tăbărise pe un băiat slab și pirpiriu, îl trîntise la pămînt și-i căra pumnii, căutînd să-i ia din mîna o bucată de halviță...³

La Ion Ghica, textul începe într-un stil alert, specific causeriilor literare ale acestui contemporan al lui N. Bălcescu care, în forma unor convorbiri familiare, plăcute, își deapănă amintirile. Narațiunea este la persoana I și se plasează în trecut („apucasem drumul“; „un găligan... tăbărise pe un băiat slab..., îl trîntise la pămînt“).

Iată acum, un fragment din textul lui Camil Petrescu:

Iese acum pe poarta școlii, între mulți alții, și un alt băiețandru, negricios, slăbuț, cu ochii întunecați, dar strălucitori în albul scleroticii lor delicate. Nu pare să aibă cei paisprezece ani pe care îi are. E Nicolae Bălcescu, acum în clasa a IV-a de umanioare. E îmbrăcat într-un fel de surtuc scurt, închis la gît, cu șapcă în cap și are în picioare cizmulițe, căci locuind tocmai afară de oraș, în mahalaua Visarionului, trebuie să străbată ulițele, acum, cu ploile lui martie, infundate de noroi. La subsioară are un pachet de cărți și caiete legate cu sfoară. Se scotocește în buzunare și se apropie sfios de alvițarul care se ridicase bucuros de pe vine și își încuraja mușteriu. Își alege cu poftă o bucată de alviță și tocmai se pregătește să muște din ea, cînd e luat de guler de Sotea.

— Frumos, nenicule... vrei să măninci singur și la nen'tu nu te gîndești?...

Bălcescu își mușcă buza, puțin palid și spune apoi liniștit, privindu-l de jos în sus, cu ochii lui puțin oblici.

¹ Camil Petrescu, *Cum am scris romanul „Un om între oameni“*, în *Contemporanul*, 16 aprilie 1954.

² „Ion Ghica, arată Camil Petrescu, [...] avea să povestească în amintirile lui, scrise peste cincizeci de ani, această întîmplare“ (Camil Petrescu, *Un om între oameni*, vol. I, București, 1953, p. 193).

³ I. Ghica, *Opere*, vol. I, ediție îngrijită de Ion Roman, București, 1967, p. 444—445.

— Dacă mă rogi frumos, poate că am să-ți dau jumătate ...

Sotea se prăpădește de ris.

— Să te rog, ha? Știi că-mi placi? Pe cine a mai rugat Sotea? Uite ... pentru că nu-ți cunoști datoria, ți-o iau toată. Și vlăjganul întinde mina lacom spre alviță, dar înainte de a ajunge, cu o zmucitură a brațului fulgerătoare, Bălcescu i-a trântit chiar pumnul cu halviță între ochi. Sotea orbit, năucit, alunecă în noroi, nepricepind ce i s-a întâmplat ...⁴

Forța evocatoare a lui Camil Petrescu rezultă, în primul rînd, din utilizarea cu predilecție a prezentului („lese... pe poarta școalei”; „e îmbrăcat într-un fel de surtuc”; „se scotocește în buzunare și se apropie sfios” etc.); de remarcat că perfectul compus („cu o zmucitură a brațului fulgerătoare, Bălcescu i-a trîntit chiar pumnul cu alviță...”) subliniază aici, din punct de vedere stilistic, caracterul rapid, instantaneu al acțiunii, care se petrece cu atita repeziciune în prezent, încît devine perfectivă.

Prezentul actualizează povestirea, scena petrecîndu-se în prim-plan; de notat și folosirea, cu valoare de insistență, de concretizare pentru cititor, a adverbului *acum* „în momentul de față” („iese acum pe poarta școalei”; „e Nicolae Bălcescu, acum în clasa a IV-a”; „trebuie să străbată ulițele, acum...”). O funcție similară are și adverbul *tocmai* („alege cu poftă o bucată de alviță și *tocmai se pregătește* să muște din ea...”).

Dacă în alte pasaje elementele lexicale care sugerează epoca (așa-numita „culoare locală”) sînt mai numeroase, în fragmentul de față e de notat numai termenul, ieșit din uz, *umanioare* „studii clasice” („E Nicolae Bălcescu, acum în clasa a IV-a de *umanioare*”).

Se cuvine să menționăm și dialogul, imaginat de Camil Petrescu, dintre Bălcescu și Sotea (în textul lui I. Ghica, întîmplarea e povestită în stil indirect), în care exprimarea firească a personajelor este subliniată prin consemnarea elementelor de limbă vorbită (forme de adresare specifice, interogație, exclamare etc.): „Frumos, *nenicule*... vrei să mănînci singur și la *nen'tu* nu te gîndești?” Sau: „Să te rog, *ha!*”).

Variațiile regionale ale limbii, cu notarea diverselor elemente ale stilului oral, sînt consemnate atent și subliniază autenticitatea și realismul vorbirii eroilor. Semnificativ din acest punct de vedere este, de pildă, între alte exemple, dialogul Licsandrei (cu Gherghina sau cu Toma):

— Lasă, fă, că-ți aduc io ... că te dășală căldarea asta, îi spuse Licsandra cu milă, ajungînd-o din urmă.

— Păi, ți-o fi și ție greu, Licsandro, spuse îndoindu-se Gherghina și-i dădu cobi-lița.

Un zîmbet îndoii gura cărnoasă a Licsandrei.

— Mi-e greu, fă? Tu nu vezi ce șale am io? și-și bătu cu palmele șalele mari de juncană. [...]

— Na, fă, apă ...

— Da' repede ai venit, se miră Toma ...

— Era lume dăstulă, da' m-am dus la șipotu cailor ... așteptau alții și acolo. Niște flăcăi ziceau să aștept și io ... da' cînd m-am proptit cu căldările în ei ... Ce mă? Să aștept? Să aștepte tat-tu și măt-ta ... S-au mai înghesuit ei în mine, da' mi-au făcut loc.⁵

⁴ *Un om între oameni*, vol. I, ed. cit., p. 198.

⁵ *Ibidem*, p. 621.

Fragmentul denotă un bun cunoscător al limbii vorbite, în general (*io, na, fă, mă, tat-tu, mă-ta, şipotu* etc.), dar şi al particularităţilor graiului munteşesc, în special (*dăşală, asta, dăstulă*).

Alt registru stilistic constatăm în exprimarea actorului Halepliu, informatorul agăi Iancu Manu:

Păşind miercuri pe la zece în odaia cea mare de la agie, Halepliu se închină de la uşă, ducînd pînă jos pălăricara lui rotundă şi cu fundul tare, apoi se apropie de biroul europeanesc la care lucra agă Iancu Manu.

— Saliu! căci ţinea să se ştie că el cunoaşte limba franceză, că nu e un oarecare acolo...

— Eşti un straşnic pezevenchi, Halepliule.

— Sînt patriot, Eselans, îi răspunse celălalt, cu demnitate... Numai amorul patriei...

— Eşti un straşnic pezevenchi, îi spune Iancu Manu din nou, fără să-şi mişte capul înclinat pe umărul stîng.

— Sînt patriot, Eselans...

— Eşti un patriotos, dar eşti şi pezevenchi... Mi-ai plăcut!

— Dacă m-aţi fi ascultat de la început, astăzi toţi aceşti duşmani ai patriei ar fi fost în beciurile agiei. Eu vi i-am denonsat în timp, dar fiindcă nu sînt renomé, nimeni nu m-a ascultat.

În afară de faptul că suferea fiindcă i se tăgăduia talentul de actor, Halepliu era amărit şi fiindcă nu i se recunoştea nobleţea şi distincţia naturală.⁶

Pasajul este deosebit de interesant, pentru că particularităţile exprimării lui Halepliu ne dau posibilitatea să intuim nu numai epoca în care se desfăşoară acţiunea (de remarcat elementele orientale: *pezevenchi, patriotos*), ci şi categoria socială a eroului, mai mult chiar, aceste particularităţi (îndeosebi franţuzismele: *saliu, eselans, denonsat, renomé*) indică grupul social în care actorul vrea să se integreze (este un caz de ceea ce se numeşte în sociolingvistică *apartenenţă subiectivă*). Autorul subliniază, de altfel, aceasta în comentariul său: „Halepliu ţinea să facă impresie deosebită şi pune accent false, pe care, prost cum era, el le credea valoroase, aşa cum îşi presăra vorbirea cu «radicale», tot ca să facă impresie deosebită” (*op. cit.*, vol. II, p. 125).

Rezultat al geniului şi al efortului laborios al unui autor deplin conştient de semnificaţia scrisului, *Un om între oameni* inaugurează o etapă nouă în evoluţia prozei artistice istorice din literatura română. Am reţinut citeva fragmente cuprinzînd forme dialogate, care ilustrează variaţia registrelor stilistice. Romanul înfăţişează adecvat fresca societăţii româneşti de la mijlocul secolului al XIX-lea şi demonstrează măiestria de scriitor a lui Camil Petrescu.

⁶ *Un om între oameni*, vol. II, ed. cit., p. 123—124.

PARTEA A III-A:
INTERPRETĂRI DE TEXTE

INTERPRETAREA LINGVISTICĂ A TEXTULUI LITERAR

Textul scris sau oral, considerat atât ca rezultat al unui proces de creație, cât și ca formă de existență a limbii care vehiculează o informație cu caracter specific, constituie o noțiune fundamentală, o unitate cheie nu numai în învățămînt, ci și în lucrările actuale de lingvistică și critică literară. Prin text se realizează coordonarea a două discipline care, în cursul dezvoltării lor, au dobîndit fiecare un statut deosebit: *studiul limbii și studiul literaturii*. Cercetarea textului literar reprezintă același domeniu, comun ambelor discipline¹. Care este locul deținut în acest proces — al cărui scop este o mai bună înțelegere a textului — în analiza lingvistică practică sub diverse forme în învățămînt (analiza diferitelor niveluri ale limbii: fonetică, gramatică, lexic, stil, analiza unui text de limbă veche sau modernă, literar, dialectal, de limbă vorbită etc.)?

Practicată în diverse moduri, interpretarea textului presupune și anumite aspecte pedagogice, legate de vîrsta celor care *receptează și explică* un text supus analizei². Nu ne vom opri aici asupra acestui aspect și nici asupra modalităților de receptare de către tineri a unor asemenea analize efectuate de cel care le predă, pentru ca apoi ei să reproducă procedeul cu mai mult sau mai puțin succes, în vederea obținerii unui calificativ necesar promovării lor.

Este mai interesant să încercăm schițarea unor principii la îndemîna tînărului studios pentru o înțelegere profundă, integrală a textului, a conținutului lui de idei și a valorilor expresive. Mai importantă, din acest punct de vedere, este însușirea unei metode active care să permită tinerilor să ajungă ei înșiși la rezultatele unei asemenea abordări a textului și cu ajutorul căreia să poată emite judecăți de valoare, într-un domeniu considerat inefabil, greu de inclus în caracterizări explicite și supus mult variației, datorită în primul rînd diferiților factori sociali-culturali de moment și structurii propriiei sensibilități manifestate în receptarea textului literar.

Legătura dintre viața unui scriitor și opera sa a fost în centrul atenției a numeroase studii și cercetări. Desigur, orice autor este produsul epocii și al condițiilor ei de dezvoltare; dar biografia și contextul social al epocii în care el a trăit este o realitate de o altă natură decît cunoașterea și, mai ales, apre-

¹ Caracterul interdisciplinar al cercetării a fost adesea subliniat; vezi Heinrich F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, Heidelberg, 1975; „Dies bedeutet, dass zwischen den beiden Disziplinen eine engere Kooperationsbereitschaft herrschen muss“ (p. 309).

² Vezi remarcă pertinentă a lui Pierre Clarac: „De l'école primaire à la Sorbonne l'objet de l'explication ne change pas“, *L'enseignement du français*, Paris, 1972, p. 71.

cierea creației sale literare³. Astfel, un fapt este cunoașterea biografiei lui Shakespeare și a condițiilor societății engleze contemporane lui și altul este cunoașterea valorii literar-estetice a uneia dintre operele sale, de exemplu, *Hamlet*. Pentru ca o operă să fie interpretată și evaluată, ea trebuie raportată la contextul în care a fost creată, dar adunarea de date biografice — aceasta, de altfel, neputînd să constituie un scop în sine — nu trebuie confundată cu determinarea finală a valorii estetice și ideologice a operei.

S-a subliniat adesea complexitatea textului literar, dar mai puțin dificultatea de a stabili particularitățile formelor lingvistice inventariate, și mai ales raportul dintre aceste forme și funcția expresivă pe care ele o îndeplinesc în text; cu alte cuvinte, uneori este dificil de precizat în ce constă ceea ce conferă o valoare expresivă, poetică, semnificanților lingvistici.

Cu diverse prilejuri au fost criticate încercările retoricii mai vechi și ale stilisticii mai noi de a întocmi repertorii de fapte și procedee, bazate pe categorii gramaticale, lexicale și stilistice, care — oricît ar fi apreciate ca juste — nu reușeau să sesizeze și să explice esența operei artistice. Se știe că, pentru a ieși din acest impas, unii cercetători au preconizat o stilistică descriptivă, de natură semantică, care are în vedere „efectele” de stil asupra cititorului, spre deosebire de stilistica genetică, preocupată de definirea „cauzelor” faptului stilistic la cel ce creează, la autor. Alții au încercat, pornind de la expresie, să distingă o stilistică a formelor, deosebită de stilistica temelor, al cărei obiectiv este, în primul rînd, conținutul operei literare. Se cuvine să amintim, în aceeași ordine de idei, o direcție accentuată acum, mai ales în lucrări din R. F. Germania și Franța, lingvistica (gramatica) textului, care, depășind limitele unităților propoziție-frază, încearcă să extindă cercetarea la un text mai amplu (uneori la totalitatea textului)⁴.

Între aceste multiple modalități de interpretare a textului, au apărut, de asemenea, unele încercări structuraliste de a preciza funcția poetică a limbajului, bazate pe metode cit mai formalizante (statistică, matematică), care — deși au farmecul noutății —, în ultimă instanță, n-au dat nici ele o deplină satisfacție. În sfîrșit, asistăm acum, mai ales în învățămîntul superior, la o recrudescență a retoricii și a semioticii, uneori cu excese de formalizare, nu întotdeauna accesibile profesorilor din învățămîntul gimnazial și liceal și, mai ales, tinerilor.

Există, în aceste încercări, și unele riscuri: urmărind studiul științific al expresivității limbii și stilului unei opere, se ajunge adesea la anumite exerciții intelectuale în care contactul cu mesajul literar prin intermediul unor tehnici, procedee, instrumente conceptuale devine un scop în sine⁵, ceea ce situează pe un plan secundar explicarea modului cum o anumită creație impresionează sensibilitatea și intelectul cititorului.

³ Cf. S. Étienne, *Défense de la philologie*, Bruxelles, 1974, p. 24.

⁴ Cf. W. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, 1972; S. J. Schmidt, *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlicher Kommunikation*, München, 1973. Vezi și lucrarea lui Ortwin Beisbart, Edeltraud Dobning-Jülch, Hans-Werner Eröms, Gerhard Koss, *Textlinguistik und Didaktik*, Donauwörth, [1976], cu propuneri concrete de introducere a noii discipline în planurile de învățămînt.

⁵ Cîteodată, unele deghizează, în scheme formalizante, fondul impresionist al aprecierii valorii estetice a textului.

Sînt semnificative din acest punct de vedere considerațiile lui Georges Mounin, care subliniază că adevărata problemă este de a arăta *dacă, cum și pentru ce* structurile mesajului literar creează cititorului o emoție estetică și *ce fel de emoție*⁶. „Scopul pedagogiei este să facă astfel ca elevul să simtă el însuși („l'élève éprouve lui-même“) textul înainte de a vorbi despre el”⁷.

În cele ce urmează, ne propunem să pledăm pentru *interpretarea textului* — analiza lingvistică avînd, în acest proces, un caracter prioritar — față de cercetarea amănunțită a faptelor biografice ca scop în sine. Abuzul, în învățămînt, de date istorico-literare — utile totuși — fără raportarea lor la text și fără a se lua contact direct cu textul, ar putea fi înscris, dacă nu la rubrica „factologie“, cel puțin la cea „informativă“, în timp ce interpretarea textului răspunde pe deplin cerințelor „formative“ ale învățămîntului.

Componenta lingvistică apare ca indispensabilă pentru interpretarea integrală a textului, indiferent de direcția în care se desfășoară eforturile de a recepta mesajul literar. Este un lucru evident că accentul pus pe limbă, ca instrument de comunicare, este justificat, deoarece ea oferă posibilități de a da formă conținutului textului; prin elucidarea diverselor aspecte lingvistice, se ajunge la o receptare clară a acestui conținut⁸. Analiza lingvistică este necesară nu numai pentru a înțelege integral elementele strict informaționale (*denotative*) ale textului, ci și pentru a preciza elementele expresive (*conotative*), incluse în fiecare dintre particularitățile formale — manifestate atît la diverse niveluri ale textului, cît și în ansamblul și în interdependența lor, pentru realizarea aceluia specific unic care este creația literară⁹. Interpretarea lingvistică reprezintă, așadar, cheia care ne permite să pătrundem în universul considerat „inefabil“, reprezentat de textul literar¹⁰.

Subliniem că nu este vorba despre o înțelegere relativă, parțială, a textului, așa cum o practică adesea cititorul de rînd, raportînd textul poetic la întreaga sa experiență (în care intră nu numai faptele reale, ci și formația sa culturală, lecturile sale de-a lungul anilor etc.). Viziunea provizorie, atomistă, datorită abordării textului prin metode și procedee care încearcă să dea diverse explicații problemelor puse de text, acordă atenție unei anumite direcții de cercetare stilistică, în defavoarea celorlalte, considerînd-o adesea nu numai drept o metodă utilă, ci exclusivă, infailibilă față de altele.

⁶ Cf. Georges Mounin, *Les apports de la linguistique à la recherche littéraire*, în *La littérature et ses technocraties*, Casterman, [Belgique], 1978: „... Le vrai problème est de découvrir si ses structures ont une fonction esthétique, c'est à dire, si et comment et pourquoi elles créent chez le lecteur une émotion esthétique et laquelle“ (p. 43).

⁷ Michel Benamou, *Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire*, Paris, 1971, p. 10.

⁸ Cf. N. Šanskij, *O lingvističeskom analize i kommentirovanii xudožestvennogo teksta*, în *Analiz xudožestvennogo teksta*, Moskva, 1975, p. 21—38.

⁹ Cf. și precizările lui I. Coteanu, *Principii de analiză a textelor poetice*, în *Studii și cercetări lingvistice. Poetică*, 1978, 29, nr. 2, p. 213: „Sensul (general) final al textului poetic poate fi simbolic sau nu. Pentru a ajunge la el, calea cea mai indicată este cercetarea pas cu pas a dezvoltării enunțurilor, operație care cere distingerea atentă a conotațiilor, a legăturilor dintre ele, a opoziției lor față de latura denotativă a textului“ (s.n.).

¹⁰ „Treapta cea mai elementară — dar esențială — în receptarea textelor literare, T. Slama-Cazacu, *Treapta decodării lingvistice în receptarea textului literar*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1977, 28, nr. 5, p. 528. Cf. și experimentele făcute în acest sens (*ibidem*, p. 529—536).

Interpretarea lingvistică a textului trebuie raportată la c o n ț i n u t : din perspectivă didactică, metodică, analiza formei este preliminară analizei conținutului. Pentru a preciza sensul imaginii din Coșbuc: „Iese luna din brădet / [...] *Gînditoare ca o frunte de poet*” este necesar, în prealabil, să identificăm categoria epitetului *gînditoare* și a comparației *ca o frunte de poet*; tot așa, nu putem aprecia valoarea poetică a versului lui Arghezi: „În fiecare sunet, *tăcerea ta se aude*”, fără a descifra semantismul termenilor *sunet*, *tăcere*, *auzi* și mai ales relațiile de opoziție care se stabilesc, în context, între aceștia (realizînd categoria figurii stilistice cunoscute sub numele de oximoron).

De asemenea, valoarea expresivă a cunoscutului distih din poezia *Liniste* a lui Lucian Blaga: „Atita *liniște*-i în jur, de-mi pare că *aud* / cum *se izbesc* de geamuri *razele de lună*” nu poate fi explicată fără raportarea la modul în care, în psihicul poetului, se asociază senzații de natură diferită, realizînd o sinestezie, (în cazul de față, interferența vizualului cu auditivul și chiar cu tactilul, deoarece obiectul perceput vizual (*razele de lună*) pare să se concretizeze într-o formă „dură” (care poate *izbi geamul*)).

În receptarea mesajului poetic, analiza lingvistică se efectuează, de fapt, c o n c o m i t e n t c u a c e e a c o n ț i n u t u l u i , forma fiind condiționată de conținut: imaginile artistice din exemplele de mai sus reprezintă punctul central în care se recunosc diversele forme ale studierii expresiei și conținutului. (Astfel se explică și comentariile reușite ale unor critici literari, cercetători talentați, dotați cu un fin simț al observației, care practică *intuitiv* și analiza lingvistică, atunci cînd interpretează conținutul operei.) Așadar, dacă la cititorul obișnuit receptarea și interpretarea textului se realizează aproape simultan, în practica pedagogică explicarea precedă și clarifică textul care urmează a fi receptat.

În concluzie, analiza lingvistică, descriptivă mai întîi și explicativă, în continuare, nu reprezintă un scop în sine, ci doar un m i j l o c , u n p u n c t d e p l e c a r e . Numai în concluziile finale ale cercetării, datele analizei formei și a conținutului converg, devin ca și în geneza operei, cum spune Pierre Guiraud, c o n s u b s t a n ț i a l e ¹¹, punînd în lumină originalitatea scriitorului.

¹¹ Cf. Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris, 1960, p. 12.

DE CE LECTURA MODERNĂ A TEXTULUI LITERAR NARATIV? MODALITĂȚI NARATIVE ȘI IMPLICAȚII LINGVISTICE

„Pour un esprit scientifique toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir connaissance scientifique“.

(G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, 14)

I

În interpretarea textului literar, cercetătorul se poate opri asupra a trei aspecte: a u t o r u l (emițătorul, producătorul), o p e r a (mesajul, produsul) și c i t i t o r u l (receptorul, publicul, consumatorul). Se constată că, în prezent, cercetările se referă, de predilecție, la cel de al treilea aspect, privitor la r e c e p t a r e a ¹, în diverse condiții și sub influența a variați factori, a acestui multidimensional și polivalent produs care este opera literară.

Receptivitatea cititorului față de mesajul autorului se manifestă deosebit de la individ la individ: „fiecare lectură este numai un drum posibil și alte căi rămân întotdeauna deschise“ ²; „Fiecare carte renaște cu fiecare lectură, și istoria literară este cel puțin în aceeași măsură istoria diverselor modalități sau motive ale lecturii, ca și aceea a modalităților de a scrie sau a temelor scrierii“ ³. Cert este că fiecare cititor pornește de la același mesaj (opera), dar este impresionat într-un mod personal de conținutul și forma acesteia, în funcție de: mediu (timp, loc), vîrstă, temperament, experiență, statut sociocultural etc., factori care acționează mai mult sau mai puțin convergent și care îi creează o d i s p o n i b i l i t a t e s p e c i f i c ă.

¹ Cf. expunerea de ansamblu: Hannelore Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1976; vezi, îndeosebi, prezentarea diverselor direcții în domeniul receptării textului literar, în cap. III: *Rezeptionstheoretische Positionen*, p. 113—141.

² „Chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et d'autres chemins restent toujours ouverts“, Jean Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, 1955, p. 70.

³ „Chaque livre renaît à chaque lecture, et l'histoire littéraire est au moins autant l'histoire des façons ou des raisons de lire, que celle des manières d'écrire ou des objets d'écriture“, Gérard Genette, *L'Utopie littéraire*, comentariu la Borges, *Enquêtes*, în *Figures*, I, *Essais*, Paris, 1966, p. 130; vezi și traducerea selectivă de Angela Ion și Irina Mavrodin din *Figuri* de G. Genette, București, 1978, p. 565.

În ultimii ani se manifestă o accentuare a preocupărilor cercetătorilor pentru problemele lecturii. Amintim, aici, cercetarea, relativ mai veche, a lui Silvian Iosifescu, *Construcție și lectură*⁴ și cartea lui Ion Vlad, intitulată semnificativ *Lectura: un eveniment al cunoașterii*⁵, ambele reprezentând contribuții interesante la o teorie a lecturii. Utilă este și prezentarea sintetică, informativă, a modului cum sînt puse problemele lecturii în cultura română (sub raport psihologic, sociologic, estetic), elaborată de Roxana Sorescu⁶; sînt de reținut și propunerile lui A. Marino⁷, referitoare la modul în care pornind de la lectura textelor literare, se poate ajunge la o hermeneutică integrală, în vederea emiterii unor judecăți estetice valabile asupra operei artistice.

Lectura este actul prin care cititorul intră în contact cu textul literar — considerat ca un „potențial” capabil să determine acțiuni — („ein Wirkungspotential”⁸). Este important să subliniem că diversele tipuri de lectură nu reprezintă variante „tehnice”, ci trebuie considerate „ca parte integrantă a funcționării în anumite societăți și anumite epoci”⁹.

Încercînd să dea un răspuns la întrebarea „cum să citim” și să descrie în ce constă practica cititului, Tz. Todorov precizează că scopul lecturii este să pună în lumină „sistemul” textului, arătînd că: „Lectura constă într-o punere în legătură a fiecărui element al textului cu toate celelalte, acestea fiind însumate într-un repertoriu nu pe baza semnificației lor generale, ci în vederea acestei unice întrebări”¹⁰.

Problema care se pune este de a preciza rolul deținut în societatea modernă, pe de o parte, de învățămîntul de diverse grade („ex cathedra”) și, pe de altă parte, de publicațiile de specialitate (critica literară; aici se cuvine să includem și „cronica literară” la radio sau televiziune), care efectuează, sub diverse forme, un triaj al valorilor în procesul de formare a deprinderilor de lectură la cititorii de diferite categorii, în vederea unei receptări active, adecvate și cît mai cuprinzătoare a textului literar. Învățămîntul poate și trebuie să cultive sistematic această capacitate la tinerii cititori. Pentru pro-

⁴ Silvian Iosifescu, *Construcție și lectură*, București, 1970; vezi, în special, cap. IX, *Lectura*, p. 327—399.

⁵ Ion Vlad, *Lectura: un eveniment al cunoașterii*, București, 1977; „Mecanismul comunicării apare în calitatea lui de act și de eveniment al cunoașterii, pretinzînd lectura, descifrare ideologică și estetică a unui text”, p. 38; vezi, îndeosebi, cap. *Lectura și cărțile ei*, p. 7—74, unde se examinează cîteva dintre studiile consacrate lecturii.

⁶ Roxana Sorescu, *La lecture et la critique roumaine*, în *Cahiers roumains d'études littéraires. Lecture et lectures*, 4, 1977, p. 4—21.

⁷ A. Marino, *Herméneutique et lecture simultanée*, în același număr al publicației citate în nota precedentă, p. 32—42.

⁸ Cf. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, 1976; autorul încearcă definirea unei teorii sistematice și didactice a acțiunii estetice pe care o exercită opera literară.

⁹ „... comme partie intégrante du fonctionnement même du fait littéraire dans des sociétés données à des époques données”, France Verrier, *L'écriture et les textes*, Paris, 1974, p. 66.

¹⁰ Cf. Tzvetan Todorov, *Comment lire le texte?*, în *Poétique de la prose*, Paris, 1971: „L'objet de la lecture est le texte singulier, son but, d'en démonter le système. La lecture consiste en une mise en rapport de chaque élément du texte avec tous les autres, ceux-ci étant répertoriés non dans leur signification générale, mais en vue de ce seul emploi” (p. 244).

cesul didactic, este necesar să se aibă în vedere și factorul pedagogic, esențial pentru cadrul concret în care se desfășoară, în învățămînt, predarea / receptarea operei literare ¹¹.

Mesajul scriitorului poate fi receptat fie pe cale auditivă, fie pe cale vizuală ¹². Așa, de exemplu, formarea la copii a deprinderii de a înțelege textul literar începe, la o anumită vîrstă, pe cale orală ¹³.

În ce măsură actul de creație, trăirea lui emotivă implică atît pe emițător (autor), cit și pe receptor (cititor)? Unii cercetători consideră că cititorul colaborează la opera literară, *nu pentru că o citește, ci pentru că o va citi* (C. Bousoño¹⁴, s. aut.). Alții, de pildă Paul Valéry, fac o distincție între operele cerute de masa largă a publicului și operele de avangardă: primele sînt ca și cum ar fi produse de publicul lor, la a cărui așteptare răspund, fiind aproape ca și determinate de cunoașterea așteptării, iar celelalte, dimpotrivă, tind să-și creeze publicul lor¹⁵.

Statutul lingvistic al cititorului a fost examinat, între alții, în ultimul timp, de Roger Fowler ¹⁶. Autorul discută mai întîi conceptele — de fapt, termeni metaforici, abstracțiuni — de „cititor mediu” (engl. *average reader* — Riffaterre, 1959), „supercititor” (engl. *superreader* — Jakobson și Lévi-Strauss, 1966) și „arhicititor” (fr. *archilecteur* — Riffaterre, 1971) și se întreabă ce cunoștințe trebuie să aducă cu sine cititorul la lectura unei opere. Răspunsul — nesatisfăcător, după autor — ar fi formarea „competenței literare”, care reprezintă scopul educației literare ¹⁷. Dezvoltarea abilității lectorului de a citi opera — ținînd seama de calitatea specifică de „literaturitate” (R. Jakobson, rus. *literaturnost'* și Tz. Todorov, fr. *littératurité*) a

¹¹ Cf. discuția referitoare la literatura pentru copii, la Silviu Iosifescu, *op. cit.*, p. 333—334: „Educația artistică a unui proces și lecturile cu semn estetic pozitiv favorizează discernămîntul care se va afirma ulterior” și la R. Escarpit, *L'écrit et la communication*, Paris, 1973, p. 70: „Antrenamentul pentru lupta cu lectura literară începe din grădiniță [perioada preșcolară]” („L'entraînement au combat de la lecture littéraire commence de l'école maternelle...”); cf. și Jean Claude Stefani, *L'enfant lecteur?*, în *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains*, Paris, 1976, p. 159—166.

¹² Nu avem în vedere, aici, textul dramatic, prezentat în spectacol, a cărui receptare este mult mai complexă.

¹³ S-a semnalat, de asemenea, faptul că tîrănii erau impresionați în mai mare măsură de textul operelor lui I. Creangă receptat pe cale auditivă (în raport cu cea vizuală); vezi „experiența” lui M. Sadoveanu, relatată în *Anii de ucenicie* (Opere, vol. XVI, București, 1959, p. 492—493).

¹⁴ Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, București, 1975, p. 328; cf. și afirmația autorului, oarecum paradoxală: „acțiunea poetică este încă de la originea sa, în mod iremediabil, o coacțiune, o acțiune comună a poetului și a cititorului. Și de aceea putem să spunem de pe acum, în mod riguros, că cititorul este în egală măsură autor al poemului ca și poetul însuși (s. aut.), loc. cit.”; cf. I. Vlad, *op. cit.*, p. 22, pentru care „cunoașterea operei începe, așadar, mult înainte de lectura acesteia”.

¹⁵ P. Valéry, apud G. Genette, *op. cit.*, p. 261—262.

¹⁶ R. Fowler, *Language and the Reader: Shakespeare's Sonnet 73*, în *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics* (ed. R. Fowler), Oxford, 1975, p. 79—122; idem, „The Reader” — *A Linguistic View*, în *Cahiers roumains d'études littéraires. Lecture et lectures*, 4, 1977, p. 47—60.

¹⁷ R. Fowler, „The Reader” — *A Linguistic View*, în vol. cit., p. 49 (termenul de competență este împrumutat din teoria gramaticii generative a lui Chomsky). Tocmai datorită conotațiilor în legătură cu acest termen (care ne duc spre o anumită concepție asupra limbii) este de preferat o formulare ca, de exemplu, capacitatea de a descifra ideologic și estetic un text literar.

acesteia —, care îi conferă o valoare literară, este limitată, deoarece goleşte structura lingvistică de funcțiile ei socio-istorice (*loc. cit.*, p. 59).

Lectura prezintă — după R. Fowler — două aspecte importante: unul — dimensiunea succesivă a lecturii („the sequential dimension of reading”), adică experiența cititorului de a parcurge textul într-o progresie lineară, și angajarea cititorului față de poem ca *act de vorbire* („the reader's engagement with the poem as *speech act*”). Opera literară trebuie considerată nu atât ca obiect de *contemplare*, cât ca un proces în care, alături de autorul implicit, apare — ca partener — cititorul implicit. Interacțiunea celor doi — subliniază Fowler — este nu numai un fapt de structură a operei, ci și „fapt de structură socială și istorică, deoarece nivelul interpersonal al limbii codifică modele de relații convenționale, validate social”¹⁸.

Distincțiile cu care operează Fowler pot fi întâlnite, cu anumite nuanțe, și la alți cercetători. În eseu *Structuralisme et critique littéraire*, G. Genette citează părerea lui G. Poulet, care pledează pentru considerarea operei nu ca *obiect*, ci ca *subiect*; atitudinea criticului (deci, într-o anumită măsură, și a cititorului, B. C.) trebuie să aibă la bază o activitate spirituală (cf., la Fowler, „proces”), prin care re-creează opera¹⁹.

În vederea unei înțelegeri profunde a operei literare, se preconizează o *decodare stilistică*²⁰ a textului literar; este vorba de acel capitol al stilisticii care își îndreaptă atenția asupra fazei finale a procesului comunicării artistice și care consideră textul nu atât ca mesaj al autorului, cât mai ales ca o sursă de informare pentru cititor și ca un stimul efectiv al gândirii și sentimentelor acestuia. În acest sens, Robert Escarpit deosebește lectura *proiectivă* (în care pe primul plan este textul) de lectura *obiectivă* (în care pe primul plan este cititorul)²¹.

Pentru o decodare corectă a textului literar, cititorul trebuie să identifice în structura acestuia *elementele-cheie* care converg în direcția definirii semnificației lui estetice și ideologice.

Dintre aceste elemente, reținem câteva mai importante. Unul dintre ele este *titlul* operei; în cazul creațiilor epice, care înfățișează întâmplări, titlul reprezintă o sinteză a conținutului și un simbol²².

¹⁸ R. Fowler, *art. cit.*, p. 59–60: „a fact of social and historical structure, since the interpersonal level of language encodes conventional, socially validates, patterns of relationship”.

¹⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 157–158.

²⁰ Cf. I. V. Arnol'd, *Značenijskaja pozicija dlja interpretacii xudožestvennogo teksta*, în *Inostrannye jazyki v škole*, IV, 1978, p. 23 și urm. Autorul precizează o serie de elemente care, în decodarea stilistică a textului, dețin o „poziție forte”. Tz. Todorov propune, în acest sens, denumirea de „puncte de focalizare, noduri, care domină strategic restul” [textului] („des points de focalisation, des nœuds, qui dominent stratégiquement le reste”), *Poétique de la prose*, Paris, 1971, p. 245. Vezi și Al. Călinescu, *Perspective critice*, Iași, 1978, în special capitolele: *Deschidere/Închidere*. „Început” și „sfârșit” în romanele lui G. Călinescu și *La început se află titlul*, p. 95–112.

²¹ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 55.

²² Cf. Leo H. Hoek, *L'imposture du titre ou la fausse vraisemblance*, în Ch. Grivel — A. Kibédi Varga (études réunies par), *De linguistique au texte*, Assen—Amsterdam, 1974: „Titlul programează lectura textului: textul determină sensul și titlul: raporturile dintre titlu și text sînt deci dialectice” („Le titre programme la lecture du texte: le texte détermine le sens du titre: les rapports entre titre et texte sont donc dialectiques” (p. 116–117); vezi și ampla prezentare despre *Titluri*, la Marian Popa, *Modele și exemple*, București,

În general, s-ar putea spune că titlul răspunde, într-un anumit fel, întrebărilor pe care le pune judecătorul roman la anchetarea unui „caz”: *quis* „cine” (de exemplu, *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu, *Ion* de Liviu Rebreanu, *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu); *quomodo* „cum” (*La cea mai înaltă tensiune* de Nagy István, *Desculț* de Zaharia Stancu); *quando* „când” (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu); *quibus auxiliis* „cu ce mijloace” (*Baltagul* de Mihail Sadoveanu); *ubi* „unde” (*Groapa* de Eugen Barbu, *Europolis* de Jean Bart, *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu, *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu).

Se poate observa că, față de perioada mai veche, în care predominau titlurile simple, formate dintr-un singur cuvânt, în perioada modernă titlurile au o formulare mai amplă, cuprinzând sintagme întregi și chiar propoziții: *Venea o moară pe Siret* și *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de Mihail Sadoveanu, *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Sfârșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu, *Ce mult te-am iubit* și *Rădăcinile sînt amare* de Zaharia Stancu, *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu.

Semnificative sînt și împărțirea operei pe capitole și paragrafe și titlurile acestora (de exemplu, cele patru părți ale nuvelei istorice *Mihnea-Vodă cel Rău* de Al. Odobescu sau cele două părți, *Glasul iubirii* și *Glasul pămîntului*, ale romanului *Ion* de Liviu Rebreanu), ca și motto-urile (de exemplu, din nuvela *Alexandru Lăpușneanu* a lui C. Negruzzi sau din romanul *Întunecare*: „Acolo șezum și plîsem”, împrumutat de Cezar Petrescu din *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei; în același sens, se pot aminti motto-urile la capitolele din nuvela citată a lui Al. Odobescu).

Unii autori concep narațiunea ca un ciclu care începe și se încheie cu aceleași elemente. Astfel, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, cel dintîi roman românesc citadin, de factură balzaciană, înfățișează, în primul capitol, venirea lui Felix la casa bătrînului Giurgiuveanu („Într-o seară de la începutul lui iulie, 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo 18 ani, îmbrăcat în uniformă de licean intra în strada Antim [...] trase de minierul clopoțelului [...] — Aici șade domnul Constantin Giurgiuveanu? [...] Omul spin [...] răspunse repede: — Nu nu nu știu ... nu nu stă nimeni aici...”); finalul ultimului capitol evocă scena inițială („... într-o duminică [Felix] o luă pe strada Antim [...] își aduse aminte de seara cînd venise cu valiza în mină și trăsese de schelăitorul clopoțel. I se păru că țeasta lucioasă a lui moș Costache apare la ușă și vechile vorbe îi răsunară limpede în ureche: *Aici nu stă nimeni!*”). Aceeași structură ciclică o întîlnim și în romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu.

Anumite cuvinte sau expresii pot îndeplini, în textul narativ, o funcție tematică. De exemplu, termenul *enigmă*, în reflecțiile lui Felix, din romanul citat mai sus al lui G. Călinescu („Felix... scoase vechea fotografie pe care i-o dăduse Otilia. Ce deosebire! Unde era Otilia de altădată? Nu numai Otilia era o *enigmă*, ci și destinul însuși”).

1971, p. 189–244; autorul discută: titlurile-termen, titlurile de clasă, titlurile antroponastice, titlurile „istoriilor”, circumstanțializarea prin titlu, titlurile monografice, subtitluri — supratitluri, titlurile trăsnete, titlurile-aforism, titlurile-concluzie, titlurile interrogative etc., ajungînd la concluzia că „orice titlu este o așteptare rezolvabilă prin lectură, o așteptare realizată prin verificarea previzibilității sau frustrată prin absența diagnosticului” (p. 244).



Reluarea unor asemenea cuvinte tematice poate deveni un leitmotiv obsesiv, ca de exemplu, termenul *păsările* din romanul cu același titlu, *Păsările* (București, 1970) al lui Alexandru Ivasiuc: „... deasupra zburau *păsări* mari de apă, lovind greoi aerul încărcat de sarea mării cu aripile lor mari. Nu se știe din ce specie erau toate aceste *păsări*, doar *păsări*, semănau între ele, nu erau decît *păsări* mari în zbor“, p. 9; „mi-am oprit privirile mai îndelung doar asupra unui atlas mare de zoologie, cu planșe colorate: *păsări de mare*“, p. 37; „Dar nu mai voia să i se povestească, nu putea să iasă din reprezentarea acelei scene, deși i-a spus că a plecat, a fugit, în față îi stătea tot camera întunecată, de seară, și trupul Ștefaniei atîrnînd inert. Și apoi *păsările*, *păsările* acelea“, p. 39; „... Ștefania murise și eu am descoperit-o și trupul ei nemișcat, atîrnînd ușor înspre pămînt, rămînea cu mine. Și *păsările*, desigur *păsările*“, p. 44²³.

În legătură cu geneza romanului *Păsările*, cu semnificația titlului, autorul mărturisește: „A accepta orbește destinul este de fapt principalul pericol al alienării omenescului. Din cauza aceasta am ales metafora *păsărilor* [...]. În biblioteca noastră se găsea un album imens, pe care l-am răsfoit în copilărie pînă la neștire, înainte de a mă duce la școală, și care era cartea mea preferată: *Păsări de mare* [...]. În mod foarte ciudat, acea preocupare a mea față de culorile, aspectele, formele *păsărilor* — cînd în zbor, cînd pe stînci, la marginea mării — s-a asociat cu noțiunea de autoritate neînțeleasă, care e autoritatea ce ne domină copilăria“.

Cu romanul *Păsările* am atins problema metaforei — unul dintre elementele stilistice fundamentale ale expresivității textului. Nu putem insista aici și asupra altor elemente, care orientează pe cititor în decodarea stilistică a creației epice și pe care le menționează manualele curente destilistică și retorică²⁴.

II

MODALITĂȚI NARATIVE

În ce măsură operele narrative se deosebesc între ele prin structura lor și prezintă anumiți indici — particularități lingvistice ale textului — care le caracterizează și individualizează în același timp?

Este cunoscută clasificarea tradițională a operelor literare în trei genuri: epic, liric, dramatic²⁵; referindu-ne la producțiile epice, acestea se caracterizează prin faptul că narează evenimente: „Verbul fundamental într-o narațiune — subliniază Seymour Chatman — este a face sau, acolo unde subiectul este mai degrabă un element care suportă acțiunea, decît agentul acțiunii, verbul este a se întîmpla“²⁶. Raportul dintre narator și

²³ Cf. culegerea *Romanul românesc contemporan (1944–1974)*, alcătuită de Ion Vlad și Cornel Robu, București, 1974, p. 551.

²⁴ Nu am putut avea la dispoziție, pentru acest excurs asupra lecturii, lucrarea lui Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Éditions du Seuil); am considerat util să o menționăm pentru cititori.

²⁵ Goethe, de exemplu, deosebește trei „forme naturale“ ale poeziei („Naturformen der Dichtung“): epica, lirica, drama, care pot apărea fie separat, fie împreună. Literatura artistică cunoaște și alte specii poetice: epistola, eseul etc.; discuția în jurul acestei probleme este mult mai veche, vezi G. Genette, *Genres*, „types“, modes, în *Poétique*, nr. 32, 1977, p. 389–421; cf. și Karl Viëtor, *L'histoire des genres littéraire*, *ibidem*, p. 490–506.

²⁶ Seymour Chatman, *The Structure of Narrative Transmission*, în R. Fowler (ed.), *Style and Structure in Literature*, Oxford, 1975, p. 213: „The fundamental narrative verb is *Do*, or where the subject is patent rather than agent, *Happen*“.

textul narat este fundamental. Autorul poate păstra față de lumea pe care o evocă o „distanță epică“.

Este important să precizăm dacă naratorul este prezent în text; în caz afirmativ, cum poate fi identificată prezența lui ²⁷ ? Pornind de la raportul dintre narator și textul narat, Franz Stanzel a propus o tipologie a romanului, stabilind modalități narative specifice pentru fiecare tip de roman: „auctorial“ („auctorial“), „Ich Roman“ („romanul la persoana întâi“) și „personale Roman“ („roman cu personaje“) ²⁸.

E drept că această clasificare, propusă de Fr. Stanzel, pare „mult prea simplă“ ²⁹; de asemenea, Seymour Chatman, deși consideră lucrarea lui Stanzel „o contribuție utilă la cunoașterea structurii narative“ (*loc. cit.*, p. 237), menită a demonstra mai curind dificultățile oricărui sistem care reduce narațiunile la un număr limitat de categorii-set, îi reproșează totuși autorului că trăsăturile distinctive „nu sînt clar formulate“ (*loc. cit.*, p. 235) și că „simpla folosire a persoanei întâi sau a treia nu este o trăsătură suficient de puternică pentru a distinge tipurile discursului“ (*loc. cit.*, p. 236). „O bază firească de discuție ar fi — după Seymour Chatman — gradul în care un enunț narativ sau o operă întregă presupune existența lui [naratorului]“ ³⁰.

Cu toate aceste carențe (insuși Chatman își îndreaptă atenția asupra unei singure categorii de acte narative: „structuri cu minima presupunere a prezenței unui narator“ — adică „transcrieri“, *loc. cit.*, p. 233) ³¹, fiindcă nu dispunem de un sistem mai coerent al tipurilor de narațiuni, clasificarea lui Stanzel răspunde, într-o anumită măsură, necesităților didactice. În ceea ce privește terminologia, se cuvine să precizăm că Fr. Stanzel face clasificarea după „situațiile“ sau „atitudinile narative“ („Erzählsituationen“, „Erzählhaltungen“); examinînd cîteva aspecte ale prozei epice românești, am preferat denumirea de modalitate narativă ³² a textului epic. Din acest punct de vedere, am deosebit, simplificînd: *modalitatea narativă auctorială*, *modalitatea narativă la persoana întâi singular*, *modalitatea narativă impersonală*. Se înțelege că, în diverse opere narative, aceste trei modalități se pot combina.

²⁷ E de la sine înțeles că nu trebuie confundat naratorul cu autorul, cf. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 216, care menționează afirmația lui Kathleen Tillotson că: „« naratorul » este ... mai degrabă o metodă, decît o persoană“ („The « narrator » ... is a method rather than a person“).

²⁸ Cf. Franz Stanzel, *Typische Formen des Romans*, ed. a VIII-a, Göttingen, 1964; vezi și prezentarea didactică a lui Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, Düsseldorf, 1972, p. 24 și urm.; cf. și Fr. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979.

²⁹ Cf. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, București, 1976, p. 505.

³⁰ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 237; „... a natural basis of discussion is the degree to which a narrative statement or a whole work presupposes his existence“.

³¹ Cf. R. Fowler, *Introduction. The New Stylistics*, în *op. cit.*, p. 18.

³² Cf., în legătură cu tehnicile narative, „posibilitățile romancierului realist de a relata și, apoi, de a lega aceste relatări într-un « continuu » epic“, denumirea *modalităților narațiunii* folosită de Sorin Alexandrescu (cu discuția respectivă), în vol. Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, București, 1971, p. 125 și urm.; problema structurii povestirii românești este examinată dintr-un alt punct de vedere de Mihaela Mancaș, *The Structure of Romanian Narration in the Romantic Period*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2, 1978, p. 27—44.

MODALITATEA NARATIVĂ AUCTORIALĂ

În prezentarea evenimentelor de către narator, sînt semnificative, în modalitatea narativă auctorială, intervențiile acestuia în narațiune (comentarii, adresări către cititor, digresiuni); totodată „omnisciența” autorului — care are o perspectivă de ansamblu asupra personajelor și a desfășurării evenimentelor — îi permite să întrerupă acțiunea, să se întoarcă în trecut sau să o anticipeze.

Să examinăm, din această perspectivă, începutul capitolului II (*Postelnicul Andronache Tuzluc*) din romanul *Ciocoi vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mîncă*, apărut în volum în a doua jumătate a secolului trecut (1862) și, care, după cum se știe, este printre lucrările de început ale realismului în literatura română:

Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpînului său și, în loc d-a-l întrerupe din visările sale ambițioase, să facem cunoscut lectorilor noștri pe postelnicul Andronache Tuzluc.

Acest fanariot venise din Constantinopole în suita domnitorului Georgie Caragea și făcuse meseria de ciohodar în curtea acelui principe.

Ca fanariot, născut în ulițele cele strimte ale Fanarului, unde se urzesc și se pun în lucrare cele mai întunecoase intrigi ce au ruinat Imperiul greco-roman, el moștenise, din naștere, un mare talent de intrigă și de lingusire; știa din încercare că raiul ceresc și pămîntesc nu se poate deschide decît prin femei; de aceea își îndreptase toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor doamnei și mai cu seamă ale domniței Ralu, fiica prea iubită a domnului Caragea.

El făcu cunoștință cu acea volubilă și capricioasă principesă prin mijlocul unei dame a ei de onoare, cu care se înamorasese numai pentru împlinirea acestui scop. Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniței tot acele service ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic...

(N. Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 55)

Autorul schițează un portret moral al postelnicului Andronache Tuzluc („mare talent de intrigă și lingusire”); pentru a ne informa asupra originii personajului, N. Filimon aduce narațiunea înapoi („flash-back”), folosind forme verbale de mai mult ca perfect („acest fanariot *venise* din Constantinopole”; „*făcuse* meseria de ciohodar”; „*moștenise*... un mare talent de intrigă”; „*își îndreptase* toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor doamnei și ... ale domniței Ralu”).

Alături de notele realiste ale narațiunii, care evocă culoarea locală a epocii, pot fi remarcate procedee retorice, de exemplu, comparația nobilă³³ („fanariotul... făcu domniței tot acele service ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic”).

Indicii intervenției naratorului în text pot fi identificați chiar de la începutul capitolului: adjectivele posesive de persoana I plural („ambițiosul nostru ciocoi”, „fanariotul nostru făcu domniței ... service”), adresarea directă către cititor, asociat cu autorul prin adjectivul posesiv („să facem cunoscut

³³ „Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuițate cu multă preferință de Filimon este comparația nobilă, adică aceea pusă la dispoziție de mitologie, floare de stil lăsată moștenire de clasicism” (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, București, 1966, p. 80).

lectorilor noștri“), utilizarea formelor verbale de persoana I plural („să lăsăm pe ... ciocoi în pace“).

Modalitatea narațiunii auctoriale într-o operă poate cuprinde și elemente ale narațiunii impersonale (de exemplu, dialogurile în vorbire directă): „cele două situații narative trebuie înțelese ca tipuri ideale, care în unele texte apar în diferite combinații“³⁴.

MODALITATEA NARATIVĂ LA PERSOANA I SINGULAR

În anumite texte narative, autorul aparține lumii pe care o înfățișează și povestește întâmplări din propria experiență, el reprezentând unul dintre personajele care participă la acțiunile narate. Dat fiind că naratorul face parte din mediul pe care îl evocă, perspectiva narativă e limitată (spre deosebire de „omnisciența“ povestitorului din narațiunea auctorială) și dobîndește un caracter subiectiv (față de narațiunea obiectivă, la persoana a III-a, din narațiunea impersonală). Totodată, în acest tip de narațiune, autorul prezintă evenimentele ca reale, iar atitudinea sa față de ele se manifestă prin diverse aprecieri, sentințe, (auto)ironii etc.

Formele literare specifice modalității narative menționate sînt: amintirile, autobiografia, jurnalul, corespondența. Franz Stanzel a observat că, în relatarea întâmplărilor din trecut (de exemplu, a celor petrecute în copilărie), se poate distinge un „eu“ („trăitor“, protagonist), care a participat efectiv la evenimente („erlebende Ich“) și un alt „eu“ („povestitor“), care le narează din perspectiva prezentului („erzählende Ich“). În ambele situații, naratorul este prezent în operă prin persoana I singular („Ich-Erzählung“), trăsătură specifică narațiunilor de acest tip³⁵.

Să examinăm, în acest sens, cîteva fragmente din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă:

Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de orăpau mișele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și-acum inima de bucurie!

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, în *Opere*, I, București, 1970, p. 171.)

În fragmentul de mai sus, relatat la persoana I singular, se observă o bipolaritate între „povestitor“ și „personaj“, în sensul că povestirea începe din perspectiva momentului redactării, la prezent („nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc ...”), așadar de pe poziția „eului narator“ — „erzählende Ich“ —, trece, în continuare, la perspectiva evenimentelor evocate la

³⁴ „Die beiden Erzählsituationen sind insofern als Idealtypen zu verstehen, die in einzelnen Texten jeweils verschiedene Kombinationen eingehen“, Jochen Vogt, *op. cit.*, p. 32.

³⁵ Cf. Franz Stanzel, 25—39 (*Der Ich-Roman*), *op. cit.*, p. 31; cf. și Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, Düsseldorf, 1972, p. 35: „Pe baza experienței de viață acumulate, a opiniilor, a criteriilor de apreciere adesea modificate, eul povestitor se distanțează de eul care participă la evenimente, chiar prin critică și ironie“ („Aufgrund seines grösseren Erfahrungsschatzes, seiner meist veränderten Meinungen und Wertmaßstäbe betrachtet das erzählende Ich das erlebende Ich mit Distanz, wohl auch mit Kritik oder Ironie“).

imperfect și mai mult ca perfect („prichiciul vetrei cel humuit de care *mă țineam* când *începusem* a merge copăcel“; „cuptiorul pe care *mă ascundeam*“), în mijlocul cărora apare „eul protagonist“ — „erlebende Ich“ — („când *ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca*“) ³⁶ și se încheie prin readucerea povestirii la momentul redactării ei, subliniat și prin adverbul *acum* („*parcă-mi saltă și-acum* inima de bucurie“; anacolutul, între începutul și sfârșitul frazei: „*eu ...* *parcă-mi saltă*“, este explicabil prin extensiunea dată evocării și prin existența celor două planuri).

Să trecem la alt fragment, de asemenea din *Amintirile* lui I. Creangă:

Noi, cum a plecat bunicul, a doua zi ne-am dus la școală; și văzînd profesorul că purtăm plete, a poruncit unuia dintre școlari să ne tundă. Cînd am auzit noi una ca asta, am început a plînge cu zece rînduri de lacrimi și a ne ruga de toți Dumnezeuii să nu ne slutească. Dar ț-ai găsit; profesorul a stat lîngă noi, pînă ce ne-a tuns chilug. Apoi ne-a pus în rînd cu ceilalți școlari și ne-a dat de învățat, după puterea noastră, între una-alta, și „Îngerul a strigat“, pe dinafară.

Și am dus-o noi așa pînă la Mezii-Păresii. Și unde nu ne trezim într-o bună dimineată plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi! Ei, ei! ce-i de făcut? Dascălul nu ne mai primea la școală, Irinuca nu ne putea vindeca, pe bunicul n-ave cîne-l înștiința, merindele erau pe sfîrșite, rău de noi!

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, în *Opere*, I, București, 1970, p. 167—168).

Textul de mai sus aparține aceluiași tip de narațiune la persoana I, autorul povestindu-și necazurile alături de celelalte personaje („*noi... ne-am dus la școală...*“; „*Cînd am auzit noi... am început a plînge*“ etc.). Spre deosebire de fragmentul anterior, în acesta nu apar indicii ale prezenței „eului narator“ și nici ale distanței epice între momentul relatării evenimentelor și momentul desfășurării lor efective; povestitorul se află în lumea pe care o evocă („erlebende Ich“). Formele oralității sînt evidente; „povestitorul-protagonist“ se adresează unui auditor fictiv și intervine în narațiune cu reflecții, sentințe, interogații și exclamații („*ei, ei! ce-i de făcut?*“; „*rău de noi*“). Umorel jovial al lui Creangă rezultă și din ironia binevoitoare cu care privește întîmplările („Și unde nu ne trezim ... plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi“).

Această modalitate narativă se caracterizează prin aceea că naratorul nu poate ști ce se întîmplă în alt loc, ce gîndesc celelalte personaje. Ea prezintă însă avantajul că dă o aparență de realitate povestirii — naratorul se află acolo, el cunoaște aceste întîmplări. Ea are valoarea relatării pe care o face un martor ocular ³⁷.

³⁶ Este de observat, în acest sens, schimbarea timpurilor verbale (de la prezent la trecut: imperfect și mai mult ca perfect), identitatea celor două „euri“ fiind realizată prin păstrarea persoanei I.

³⁷ Cf.: „The limitations of the method are that the person telling the story can only guess what the other people are thinking and he cannot rely know what is happening in another place“, M. J. Murphy, *Undersdanting Unseens. An Introduction to English Poetry and English Novel for Overseas Students*, ed. II, London, 1976, Sect. II, *Prose*, ch. 8. *Ways of Telling a Story* „Modalități de a povesti“, p. 150.

MODALITATEA NARATIVĂ IMPERSONALĂ

În această modalitate de narațiune, funcția narativă se realizează tipic prin persoana a treia, fără să apară în text indicii ale prezenței naratorului, care consemnează faptele obiectiv, neutral. Cea de a doua dintre „regulile” generale ale retoricii romanului, menționate de Wayne C. Booth, în capitolul al II-lea din *Retorica romanului* este: „toți autorii ar trebui să fie obiectivi” (p. 101); autorul distinge trei „calități separate” ale obiectivității: neutralitatea și „alter egoul auctorial” („obiectivitatea la un autor poate însemna, mai întâi, o atitudine de neutralitate față de toate valorile, o încercare de a relata toate lucrurile, bune sau rele”, p. 101—102), imparțialitatea și accentul „inechitabil” [sic]³⁸ („obiectivitatea auctorială a însemnat uneori de asemenea o atitudine de imparțialitate față de personaje”, p. 112), precum și „imposibilitatea” („obiectivitatea auctorială poate însemna în fine ceea ce Flaubert a denumit *impassibilité*, un simțămînt de detașare sau de despătimire [sic] față de personaje și evenimentele proprii povestirii”, p. 116)³⁹.

Fr. Stanzel denumește această modalitate de narațiune „situație narativă cu personaje” („personale Erzählsituation”), acțiunea fiind descrisă nu din perspectiva vreunui personaj, ci din exterior.

Uneori, în cadrul unei narațiuni, apare ca narator (fictiv) un personaj care se detașează și începe să povestească o întâmplare; este așa-numita „povestire în ramă” (*Rahmenerzählung*), ca în *Hanu Ancuței*, de exemplu, *Iapa lui Vodă*, unde — în fața grupului social adunat la han —, unul dintre cei prezenți, comisul Ioniță („stătea stîlp acolo, în zile grase și vesele un răzeș străin, care mie-mi era drag foarte... Îl chema Ioniță comisul”), începe povestirea unei alte întâmplări („Eu aici îs trecător..., cuvînta cu oala în mînă, dumnealui Ioniță comisul”).

În literatura noastră, romanul lui Liviu Rebreanu, *Ion*, această frescă a societății românești din Transilvania, anunță formula narativă obiectiv realistă, „liberă de parțialitățile sentimentului” (Tudor Vianu).

Ca exemplificare a modalității narrative impersonale, am luat un fragment din romanul *Scrinul negru* de G. Călinescu, referitor la dansul lui Cucly⁴⁰:

Cucly, îmbujorată de plăcere, se ridică de jos și se îndreaptă din nou spre fundul salo-
nului.

— Am să vă dansez pe o *Campanella* de Paganini. Îmi place să interpretez orice, chiar dacă nu e scris pentru un balet.

³⁸ În original: „Impartiality and «Unfair» Emphasis” (Wayne Booth, *The Retic of Fiction*, ed. 8, London, 1968, p. 77).

³⁹ În original: „... an unmoved or unimpassioned feeling toward the characters and events of one's story”. Merită să fie amintită și nota finală (27) a acestui capitol, în care Booth citează comentariul lui Mauriac (*Le romancier et ses personnages*, Paris, 1933) la romanul *Madame Bovary* al lui G. Flaubert: „*Madame Bovary* este într-adevăr o capodoperă, adică o operă care alcătuiește un bloc și care se impune ca un întreg, ca o lume separată de acela care a creat-o” („C'est que *Madame Bovary* est un chef-d'œuvre — c'est-à-dire un œuvre qui forme bloc et qui s'impose comme un tout, comme un monde séparé de celui qui l'a créé”, p. 124).

⁴⁰ În fișele lui G. Călinescu, variante ale planului romanului, acest episod apare la cap. VII sub titlul *Cucly dansează*, cf. reproducerea nr. 25, în „Dosarul” *Scrinului negru*. Studiul introductiv și ediție de Cornelia Ștefănescu, București, 1977, p. 516.

Și puse în mișcare discul. Piesa, foarte mult *pizzicato* în partea a doua, pe care o alesese Cucly ca să nu întoarcă placa, era o virtuozitate pentru violină, cu măsuri executate *saltato* și trăsături pline și vibrante de arcuș. Cucly pășea acum mărunț pe poante, după valoarea cantitativă a notelor, ridicând piciorul grațios la *rallentando* și sărind în aer, elastic, a duratele lungi, simulând astfel prin gesturi notația de pe portativ, devenind un grafic aerian al textului muzical. Când pășea mărunț pe poante, Cucly devenea o verticală prudentă, ținându-se, ca o acrobată, în echilibru cu ajutorul mâinilor aduse în dreptul pieptului, ca și când s-ar fi ferit de o piedică în drumul său alunecos. Când însă descria punți curbe deasupra parchetului, întindea mâinile lateral, într-un gest de plutire pe fluide, și se ridica sau cobora mai ușor sau mai plină de pondere, după cum pasajul era *piano* ori *forte*. În special poantele picioarelor indicau exact mișcarea arcușului, înțepind parchetul de travertin când executantul cînta pe virful arcușului și desfăcîndu-se în compas când arcușul era tras pe toată întinderea pînă la talon. Cucly cînta astfel cu picioarele *Campanella* și termină ingenunchind lîngă patul lui Ioanide. Arhitectul o privi lung. Părul ei blond platinat, cu unele reflexe roșii pe ici-colo, nu era frizat, ci forma o coamă stufoasă și aspră, ca a unui adolescent care nu s-a tuns de multă vreme. Ochii îi erau, după cum observă abia acum arhitectul, albaștri, ca ai săi, iar obrajii, stropiți de pete roșcate, parcă puse cu virful pensulei. Buzele nedate cu *rouge* erau puțin crăpate și de o voluptate crudă. Dinții aveau strungăreață. Fizionomia în general era a unei ființe impulsive și ștregare, lipsite de pretențiile convenționale obișnuite și de o ingenuitate remarcabilă în sălbăticia ei. Din simpla necesitate de a-și exprima sentimentul intern, Ioanide întinse mîna stîngă și o trecu dinspre frunte spre creștet prin părul nebunesc al fetei. Cucly, cu sclipiri în ochi de emoție, luă mîna dreaptă a arhitectului, strînsă pumn deasupra păturii, și ridicînd-o cît era de grea, pentru ea, între palmele sale mici, o sărută cu pasiune. Ioanide, surprins, retrase amîndouă mîinile.

De data aceasta, Cucly, nemaiavind jupa de tul, dansă *Vals — capriccio în la major* de Schubert-Liszt, cu rochia simplă de imprimé și în picioarele goale, simulînd un partener care părea a fi în atmosferă deasupra solului. Se învîrti ca o nebună prin tot salonul, pînă ce rochia i se ridică umflată de vînt în aer, descoperindu-i pulpele subțiri și încordate, apoi căzu cu răsufllarea tăiată pe marginea patului lui Ioanide.

— Bărbatul pe care l-aș iubi, zise ea gîfîind, aș vrea să fie ca... tine...

(G. Călinescu, *Scrinul negru*, București, 1977, p. 190—191).

Episodul dansului executat de Cucly este reprezentat de fapt prin trei momente de dans, dispuse în gradație: valsul *Noaptea de Valpurgis* din *Faust* de Gounod, *Campanella* de Paganini și *Vals — capriccio în la major* de Schubert-Liszt, fiecare inclus în cite un paragraf a cărui lungime variază; textul de mai sus înfățișează numai ultimele două dansuri. Trecerea de la un moment al dansului la altul se face printr-un dialog de cîteva replici, constituînd un „intermezzo“, pentru a lăsa să se destindă cititorul, care urmează să fie solicitat pe alt plan; am putea spune că dialogul are funcția pauzei în spectacolul de teatru ⁴¹.

Modalitatea narativă este *impersonală*, textul narativ propriu-zis fiind la *persoana a treia* și necuprinzînd indicii ale naratorului.

⁴¹ Este interesant că într-una din *Cronicile optimistului* (*Baletul de la Leningrad* în *Contemporanul*, nr. 6 din 14 febr. 1958, reprodus în vol. G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, București, 1964, p. 224—226) se regăsesc elemente comune ale înfățișării artei baletului cu cele din textele amintite ale *Scrinului negru*, mergînd uneori pînă la similitudini de expresie (cf.: „poantele picioarelor desfăcîndu-se în compas“ — în roman, cu: „curbura de mare stil a compasului picioarelor“ — în cronică).

Dacă lăsăm la o parte dialogurile, constatăm că, structural, în restul textului, se pot distinge două planuri alternative: unul *narativ* propriu-zis, în care verbele apar la perfectul simplu („Cucly... *se ridică* de jos și *se îndreptă*... spre fundul salonului“; „și *puse* în mișcare discul“; „Cucly *cîntă* astfel cu picioarele *Campanella* și *termină* ingenunchind“ etc.; în dansul după *Vals — capriccio* de Schubert-Liszt: „Cucly... *dansă*“; „...*se învîrte*“; „căzu cu răsufllarea tăiată“...) și altul *descriptiv*, în care verbele sînt la imperfect, înfățișînd tabloul dansului lui Cucly în mișcare („Cucly *pășea* acum mărunț...“; „cînd *pășea* mărunț pe poante, Cucly *devenea* o verticală prudentă“...; „*descria* punți curbe...“; „*întindea* mîinile lateral, *se ridică* sau *cobora*“ etc.) sau portretul ei fizic („părul ei blond platinat... *nu era* frizat, ci *forma* o coamă stufoasă“...; „buzele *erau* puțin crăpate“...; „dinții *aveau* strungăreață“ etc.).

Prin alternarea timpurilor verbale, naratorul omniscient (vezi formele adverbiale *abia acum*, care creează impresia unei notații în prezent) pare a filma scena („ochii îi *erau*, după cum *observă* *abia acum* arhitectul“...), ficțiunea dobîndînd astfel o realitate vie.

Întregul fragment, prin precizia amănuntelor și tehnicitatea observației (nu e locul să insistăm asupra diverselor amănunte), demonstrează obiectivismul *narativ* al lui G. Călinescu, manifestat într-un stil scriptic savant.

La încheierea acestei părți, în care am înfățișat anumite modalități narative, simplificînd, pentru necesități didactice, aspecte adesea mult mai complexe în realitate, se cuvine să subliniem, încă o dată, varietatea punctelor de vedere din care poate fi cercetată narațiunea ⁴².

Aș aminti aici, cu titlu de exemplu, studiul lui Norman Friedman, *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept* ⁴³, în care autorul, pornind de la distincția esențială (în transmiterea conținutului povestirii) dintre „povestire“ (*telling*) și „prezentare“ (*showing*) ⁴⁴, încearcă o „clasificare“ mai amănunțită a „punctului de vedere“ în roman. El deosebește următoarele aspecte: *a.* „omnisciența autorului“; *b.* „omnisciența neutră“; *c.* „« Eu » ca martor“; *d.* „« Eu » ca protagonist“; *e.* „omnisciența selectivă multiplă“ ⁴⁵; *f.* „modul dramatic“, încheind cu un ultim punct de vedere, care intră în domeniul unei alte arte: „aparatură de filmat“, autorul fiind un „operator“ care filmează absolut pasiv imaginile, fără să se gîndească.

Într-o asemenea perspectivă, naratorul reprezintă o convenție de tehnică narativă; modul în care se efectuează enunțarea permite să se distingă diverse „puncte de vedere“ în roman.

⁴² Vezi, de exemplu, expunerea critică relativ mai veche a lui Wolfgang Iser, *Zur Lage der Erzählforschung*, în *Germanisch-romanische Monatschrift*, Bd. XV, Heft 1, Januar 1965, p. 63—84.

⁴³ În *The Theory of the Novel* (ed. by Phillip Stevick), New York, 1967, p. 118—131; cf. și sinteza anterioară a lui Tz. Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, în volumul colectiv *R. Barthes et alii*, Milano, 1969, p. 227—270 (versiunea italiană a numărului special din *Communications*, 8, 1966: *L'analyse structurale du récit*).

⁴⁴ Vezi, mai jos, capitolul referitor la *Descrierea lingvistică a modalităților narative*, p. 152.

⁴⁵ J. Hillis Miller, *The Form of Victorian Fiction*, London, 1968, analizînd tehnica narației la cîțiva romancieri din epoca victoriană, arată că „naratorul omniscient“ este convenția standard a literaturii victoriene (p. 62—63).

Se poate observa că unele dintre „punctele de vedere” enumerate de N. Friedman se regăsesc în expunerea noastră de mai sus; compară, de ex.: „«Eu» ca martor” cu „erzählende Ich”, „«Eu» ca protagonist” cu „erlebende Ich”, diversele modalități ale naratorului „omniscient” cu „modalitatea narativă impersonală”.

III

DESCRIEREA LINGVISTICĂ A MODALITĂȚILOR NARATIVE

Vorbirea autorului — vorbirea personajelor

Proza narativă reprezintă, în general, o înlanțuire de enunțuri⁴⁶ care se desfășoară pe două planuri: planul povestitorului (exprimarea în stil indirect) și planul personajelor (exprimarea în stil direct). „Diferențierea planului naratorului de planul personajelor... este o trăsătură specifică, fundamentală a structurii textului epic”⁴⁷.

Prin folosirea vorbirii directe în narațiune (introdusă, de obicei, prin *verba declarandi*, fără a fi subordonată gramatical acestor verbe), textul devine dramatic. Este procedeul actualizării scenice⁴⁸; cititorul are impresia că evenimentele se petrec în fața ochilor săi (este de remarcat, aici, schimbarea timpurilor verbale). Iată, de pildă, un fragment din romanul

⁴⁶ Referitor la diversele probleme ale enunțării, vezi vol. *L'énonciation*, sub red. lui Tz. Todorov, *Langages*, an. 5, nr. 17, Paris, 1970; cf., îndeosebi, Émile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, p. 12—18: „Enunțarea este această punere în funcțiune a limbii printr-un act individual de utilizare... Relația locutorului cu limba determină caracterele lingvistice ale enunțării” („L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation... La relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistique de l'énonciation”, p. 12—13).

⁴⁷ Lubomir Doležel, *O stylu moderní české prózy*, Praga, 1960, p. 190; cf. și Seymour Chatman, *The Structure of Narrative Transmission*, în R. Fowler (ed.), *Style and Structure in Literature*, Oxford, 1975, p. 229: „Fundamentală pentru orice analiză a relațiilor complexe dintre actele verbale ale naratorului (dacă există) și ale personajelor este o descriere pur lingvistică a căilor principale de comunicare (vocea exterioară) sau de gândire (vocea interioară). O distincție de bază este aceea dintre citat și vorbirea indirectă, ori, în termeni mai tradiționali, dintre «stilul direct» și «indirect» („Fundamental to any analysis of the complex relations between speech acts of the narrator (if any) and of characters is a purely linguistic description of the basic ways of communicating (external voice) or thought (internal voice). A basic distinction is that between quotation and report, or in the more traditional terms «direct» and «indirect» style)”. Raportul stil narativ — vorbire directă — vorbire indirectă este examinat, în amănunt, de Ann Banfield, *Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect*, în *Change*, nr. 16—17, Paris, 1974, p. 188—226 (text prescurtat al unui articol apărut în *Foundations of Language. International Journal of Language and Philosophy*, vol. X, 1973, p. 1—39, pe care nu l-am avut la dispoziție). Anumite aspecte tipologice ale problemei narațiunii sînt precizate de Pierre Van Den Heuvel, *Le discours rapporté*, în *Neophilologus*, Groningue, 62, janvier, 1978, p. 19—38 (prin „discurs raportat”, autorul înțelege alit „discursul asupra discursului”, cît și „discursul în discurs”); cf. de același, *Le narrateur narrataire ou le narrateur lecteur de son propre discours*, în *Agorà*, an. V, nr. 14—15, 1977, p. 53—77.

⁴⁸ Cf. B. Cazacu, *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, București, 1960, p. 146 și urm.; vezi și Albert Henry, *L'expressivité du dialogue dans le roman*, în *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques de l'expression*. Colloque de Strasbourg (23—25 avril, 1959), Paris, 1961, care subliniază că dialogul este folosit pentru a obține o prezentare „mai dramatică și mai vie” din punct de vedere psihologic (p. 5).

Nicoară Potcoavă (București, 1952) de Mihail Sadoveanu; autorul evocă scena divanului de judecată, în care este condamnat trădătorul Irimia:

Atunci părintele mitropolit s-a așezat în jilț. A venit, în fața divanului, Radu, logofătul cel mare, îmbrăcat ca oștean și cu sabia la șold, a deschis condica vinovaților, întocmită după izvodul căpitanului Negrea, și a pus-o pe masa judecății...

S-a închinat:

— Cinstiților juzi, Măria sa mai adaugă încă ceva pe lângă cele spuse de capul cinstitului divan. Dreptatea e legată la ochi; paloșul ei lovește fără milă!

Divanul s-a înfiorat în tăcere.

S-a strecurat în stînga prea sfințitului Anastasie diacul de moldovenie Hristofor și a arătat, c-o unghie tivită cu negru, pe însemnarea de pe masă, pe cel dintîi chemat la județ, rostindu-i numele cu glas tare:

— Domnia sa pîrcălabul Irimia!

— Lipsește! a dat răspuns aprodul de la ușă.

Divanul a rămas o clipă nedumerit.

— Nu-i nimica, a grăit blînd Hristofor. Măritul Divan să hotărască — chiar înainte de a fi prins domnia sa pîrcălabul.

Părintele mitropolit a grăit:

— Împotriva acestuia mărturisește țara întreagă.

Juzii au ridicat mîinile: Așa este!

(Mihail Sadoveanu, *op. cit.*, p. 364—365)

Cadrul solemn și grav în care se desfășoară judecata este evocat de Mihail Sadoveanu într-o perspectivă scenică. Se pot distinge:

— planul naratorului (vorbire indirectă, de exemplu, mișcările logofătului Radu sînt descrise în propoziții scurte, coordonate, prin verbe la perfectul compus, utilizate la începutul propozițiilor, subliniind mișcările acestuia și marcînd caracterul lor succesiv; reacțiile divanului sînt consemnate în fraze concise, de asemenea la perfectul compus);

— planul personajelor (vorbire directă realizată prin dialog⁴⁹ cu verbele la prezent, marcată grafic prin semne de punctuație), care apar bine conturate și dobîndesc astfel pentru cititor o existență reală.

În combinarea, în textul narativ, a vorbirii indirecte cu vorbirea directă, se întîlnește și un procedeu care ține de limba vorbită: în transcrierea convorbirii dintre personaje apare, în replica unuia dintre ele, reproducerea unui alt dialog. Iată, de pildă, un fragment din nuvela *Hagi Tudose* a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, în care ctitorul bisericii „Sfînta Troiță” arată, într-o conversație cu enoriașii, cum se manifestă avariția hagiului. Pentru a înfățișa diversele aspecte ale zgîrceniei lui Hagi Tudose, naratorul îl pune pe ctitor să reproducă, în cursul unui dialog, convorbirile succesive ale hagiului cu diferiți negustori, un fel de variații pe tema „*cremuri grele*”. Convorbirile

⁴⁹ În legătură cu elementele caracteristice dialogului, vezi precizările din vol. T. Slama-Căzacu, *Introducere în psiholinguistică*, București, 1968, p. 65: „Dialogul este caracterizat prin: prezența activă a celor doi parteneri și deci orientarea către celălalt, prin alternarea de replici — a căror lungime rămîne echilibrată, în așa mod încît să nu degenereze în monolog —, prin schimbul (relativ) de informații și printr-o formă lingvistică specifică — care este de obicei decelabilă —, și în special printr-o înlănțuire sintactic-contextuală dintre replici”; o expunere mai pe larg, în *Dialogul la copii*, București, 1961, p. 36—38; cf. și Anca Runcan, *Propositions pour une approche logique du dialogue*, în *Versus. Quaderni di studi semiotici*, nr. 17, 1977, p. 13—26.

hagiului sint numai în stil direct, cu verbele la prezent, fiind întrerupte de comentariile ctitorului, introduse de narator prin același „și pleacă”:

Și vorba se încinse ca focul.

— Să dea Hagiul?... Hagiul să dea?

— Dar nu l-ați văzut cum mișună prin cârciumi și băcării? zise ctitorul. Intră într-una, ia binișor o măslină, o duce la gură și-o strecoară prin gingii. Fol, fol, fol, o mestecă... „E, e, cum dai măslinile, dragă cutare?”... „Atît.” „— Scump, scump de tot la așa vremuri... Vremuri grele!” Și pleacă... Intră peste drum. Șterpelește icrele de cosac. Rupe o bucățică, îi face vînt. Pleasc, pleasc... „Cum petreceți icrele?”... „Atît.” — „Scump. Scump, vremuri grele!” Și pleacă... Se duce la pastramagiul din colț. „Ia să vedem, vericule, cum ți-e marfa, că nu mai dau pe la cutare...” Ia o feliuță, îi face de petrecanie. „Cum o dați?” „— Pe parale și atît.” „Aș, v-ați scumpit de tot. S-au dus vremurile alea... Vremuri grele!” Și pleacă.

(Delavrancea, *Opere*, București, f.d., vol. I, p. 286)

Deosebiriile dintre diverse registre: vorbirea indirectă, vorbirea directă a hagiului și reproducerea convorbirilor succesive ale hagiului cu negustorii sint marcate grafic.

În proza narativă clasică, sfera celor două planuri apare net delimitată și diferențiată printr-un complex de trăsături distinctive. Proza epică modernă are tendința de a atenua diferența dintre cele două planuri și de a elimina chiar limitele dintre ele⁵⁰. Anularea graniței dintre cele două registre ale povestirii se realizează, în special, prin procedeul numit „stil indirect liber” („erlebte Rede” — vorbire trăită).

În evoluția prozei literare românești, I. L. Caragiale este unul dintre primii autori care face apel, în narațiune, la stilul *indirect liber*⁵¹. Să luăm, de exemplu, un fragment din povestirea *Kir Ianulea*, care se impune atît prin forța evocării pitorești a mediului oriental al Bucureștilor din trecut, cît și prin diversitatea procedeelor stilistice folosite, care concură la realizarea valorilor expresiv-artistice. Construită pe opoziția dintre vorbirea indirectă (a povestitorului) și vorbirea directă (a personajelor), care se împletesc cu elemente de vorbire indirectă liberă incluse în textul narațiunii, nuvela *Kir Ianulea* realizează noi procedee contextuale, care sporesc posibilitățile exprimării în proza epică românească⁵².

⁵⁰ Vezi discuția la Hans Sørensen (*Le problème du narrateur dans „I Malavoglia”, de Verga*), în *Language and Society. Essays presented to Athur M. Jensen on his seventieth Birthday*, Copenhagen, 1961, p. 147—154, cu precizarea, nu lipsită de interes, că acest procedeu, considerat ca literar de diverși cercetători, „appartient à la langue parlée et même familière et au style oral du récit populaire”, loc. cit., p. 148; cf. și Seymour Chatman, op. cit., p. 230.

⁵¹ Vezi, pentru literatura română, Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, I, București, 1966, p. 179: „Alteori... scriitorul transcrie gîndurile și sentimentele personajilor, dar nu cu propriile lui cuvinte [...], ci cu propriile cuvinte ale personajilor. Apare atunc așa-numitul „stil indirect liber”, efect stilistic foarte răspîndit la scriitorii naturaliști a veacului trecut și pe care Caragiale — pare-se — îl introduce în literatura noastră”; cf. și Al. Andriescu, *Tehnica evocării în povestirile lui I. L. Caragiale*, în *Iașul literar*, 1962, nr. 6, p. 70 și monografia (teză de doctorat) a Mihaelei Mancaș, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, 1972.

⁵² Vezi B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea”*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, 1965, p. 115—118.

Fragmentul de mai jos înfățișează pe Acrivița, soția lui Kir Ianulea și principalul personaj feminin al nuvelei, care relatează în fața musafirilor o serie de amănunte menite să defăimeze o prietenă absentă:

Într-o zi, stînd ei la masă împreună cu o sumă de musafiri, pînă s-aducă ciorba, a-nceput din chiar senin Ianuloaia să vorbească despre o prietină măritată, care nu se afla de față:

că s-a ținut cu beizadea cutare, un copil! și vodă, supărat foc, era să puie să-i taie coadele și s-o trimită surghiun la un schit tocmai în fundul munților;

că a prins-o odată bărbatu-său ziua-n amiaza mare, la Țurloaia, la chiolhan, la iarbă verde, cu consulul muscălesc și cu alți drăngălăi; ȝiganii îi trăgeau de unul singur „Măi cazace, căzăcele!“ și ea chiuia și juca numa-n papuci cu palmele-n ceafă, apilpisită, ca un maladeț zaporojean;

că-ntr-un rînd, a plecat la Căldărușani, s-o spovedească sfinția-sa părintele Ioanichie, și a stat acolo de miercuri în săptămîna patimilor pînă-n săptămîna luminată după izvorul tămăduirii; — se plimba toată noaptea cu duhovnicu-n luntre pe lună și cînta de răsuna lacul „Frunzuliță lobodă, of! ȝato, gura lumii-i slobodă!“, iar părintele lucra din lopeți și-i ținea isonul pe glasul al optulea...

Și cite alte grozăvii.

(I. L. Caragiale, *Opere*, III, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, 1962, p. 162.)

Fragmentul prezintă particularitățile caracteristice prozei vorbite; avem impresia că autorul, care se identifică — în cazul de față — cu povestitorul, se adresează unui auditor fictiv și îi relatează evenimentele.

Primul alineat precizează cadrul de desfășurare a „intrigii“. Următoarele trei alineate juxtapuse constituie un tot, marcat prin prezența aceluiași elemente: vorbire indirectă, introdusă prin aceeași conjuncție *că* (după care urmează acumularea, de fiecare dată, a unei ample serii de determinări) și dispunerea grafică simetrică. În ansamblu, aceste trei alineate converg și alcătuiesc, în structura epică a povestirii, o adevărată „arie a calomniei“ la adresa prietenei care nu e de față. Exclamația *un copil!* („că s-a ținut cu beizadea cutare, *un copil!*“) se inserează pe aceeași linie a tendinței autorului de a reține elementele vorbirii directe în stilul indirect. Această tendință o regăsim și în relatarea imediat următoare, în care narațiunea în stil indirect este întreruptă, pentru a face loc elementelor de vorbire directă, procedeu care contribuie la realizarea unui efect de actualizare:

și apoi le spune tutulor că acuma prietena nu se mai duhovnicește la Căldărușani: i-a pus lui Kir Ianulea gîndul... „să-mi spargă casa!“ Da o s-o prinză odată și n-o s-o ierte cum a iertat-o vodă; o să puie s-o tunză ca la cazarmă pe... și din „muscălească“ și „călugărească“ n-o mai scoate.

(I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 163.)

Tehnica narațiunii în *Kir Ianulea* prezintă trăsăturile caracteristice prozei epice moderne, în care limitele dintre vorbirea directă și vorbirea indirectă sînt atenuate. Autorul, care se identifică cu naratorul, povestește, comentează și introduce în frază construcții de limbă vorbită; el își împletește propria relatare cu vorbirea diverselor personaje, întrerupe desfășurarea vorbirii indirecte spre a reține elemente de vorbire directă și, trecînd de la un plan al narațiunii la celălalt, face apel la procedeele stilului indirect liber.

Caracteristică pentru narațiunea modernă este redarea amănunțită a gândurilor personajului, a frământărilor sufletești, a dorințelor sale conștiente sau semiconștiente; este așa-numita tehnică a consemnării fluxului conștiinței („stream of consciousness”) ⁵³, de obicei în stil indirect liber, practică cu un remarcabil succes de James Joyce în romanul *Ulysse*. Procedeele narative desemnate prin acest termen aduc, în general, notații ale „realismului psihologic” ⁵⁴ și au implicații asupra stilului.

Iată, de exemplu, un fragment din zguduitoarea povestire *Moartea lui Iacob Onisia* de Geo Bogza, al cărei subiect este inspirat de o întâmplare din viața minerilor din Valea Jiului; autorul înfățișează tragicul sfârșit al eroului, suspendat, în corfa înțepenită, deasupra prăpastiei:

Minele și instalațiile de la suprafață erau pustii. Două zile și două nopți, nimic n-are să se mai miște în Vale. Iar el, rămas în corfă deasupra prăpastiei, avea să moară de foame și de frig. Îi veni să urle. În locul lui urlă un lup, la marginea pădurii, lângă Dîlja.

Cît de greu aveau să treacă de acum înainte clipele! Și ce o să se întimplă cu el? Cum ies oamenii care au scăpat cu viață, din fundul galeriilor, clătinîndu-se pe picioare, cu felinarele stinse și cu hainele sfișiate, așa se iveau gândurile în mintea lui, chinîndu-l mai departe, întreprinînd catastrofa. Dar aceste suferințe, oricît de violente, începură să pălească, în locul lor ivindu-se două senzații precise, care îi luă corpul în stăpînire. Îi fu foame. Îi fu frig...

[...] Din ochii lui Onisia citeva lacrimi se desprinseseră și alunecară în lungul obra-
jilor așpri înghețînd.

— Doamne, Dumnezeule, nu mă lăsa, Doamne, Dumnezeule, murmurară buzele
lui în timp ce privea mortificat mărșăria ce începea să se desfășoare.

Atunci, acest peisaj polar, în care numai marile umbre ale munților se mișcau, se
însufleși deodată și nădejdea încolți în sufletul lui Onisia. Dar ea fu ca și luminile care
se jucau deasupra munților — ireală — fără nici o putere față de pîrghia grea a desti-
nului, care rămase așa cum căzuse la început, peste pieptul, peste viața, peste inima
minerului din Aninoasa.

(Geo Bogza, *Moartea lui Iacob Onisia*, în vol. *Scrieri în proză*, II, București, [1956],
p. 281—283.)

Povestirea lui Geo Bogza tratează filozofic o temă împrumutată din
reportaj. Mesajul scriitorului este un vibrant omagiu adus omului înfrînt
de soartă. Autorul notează cu fidelitate ce simte și ce gîndește personajul.
În prezentarea fluxului stărilor și gândurilor eroului („Îi fu foame. Îi fu
frig...”; „așa se iveau acum gândurile în mintea lui, chinîndu-l mai de-
parte...”), este de remarcat alternarea diverselor registre ale vorbirii: tre-
cerea de la stilul indirect la stilul indirect liber și, apoi, la stilul
direct („Îi veni să urle. În locul lui urlă un lup, la marginea pădurii,

⁵³ Termen lax, împrumutat din domeniul psihologiei mai vechi (W. James), însem-
nînd experiența personală, asemănată cu un curent care simbolizează continuitatea ei,
care este folosit în contrast cu concepția despre o serie de stări discrete: termenul apare azi
mai ales în literatură, și nu în psihologie, cf. H. English and A. English, *Psychological
and Psychoanalytical Terms*, London, Longman, [1958], p. 113.

⁵⁴ Cf. Wayne Booth, *op. cit.*, p. 213; se cuvine să observăm că aici este vorba
despre o psihologie concepută de literați, și nu despre procesele studiate de psihologia
științifică.

lingă Dilja. Cît de greu aveau să treacă de acum înainte clipele! Și ce o să se întîmple cu el?..."; „Doamne, Dumnezeu, nu mă lăsa, Doamne, Dumnezeu, murmurară buzele lui în timp ce privea mortificat măreția ce începea să se desfășoare“).

Succesiunea determinantilor din tripticul final, cu valoare stilistică de insistență, accentuează tragicul situației, sugerînd parcă loviturile implacabile ale unui destin inexorabil („îrghia grea a destinului, care rămase așa cum căzuse la început, peste *pieptul*, peste *viața*, peste *inima* minerului din Aninoasa“).

Folosirea metodei „fluxului conștiinței“ afectează stilul; fragmentul reprodus exprimă însă cursul gîndurilor și frămîntărilor eroului, activitatea conștiinței sale, într-o formă, aș spune, „clasicizantă“, în sensul că ele sînt înfățișate într-o anumită ordine și, mai ales, cu respectarea normelor gramaticale (spre deosebire de modul cum e reprezentat procedeul de gîndire, cu o tranziție rapidă a ideilor și sentimentelor, la un scriitor ca J. Joyce).

Prin reflecțiile și precizările de mai sus am urmărit să subliniem, încă o dată, valorile estetice și morale ale „acestei întîlniri misterioase a două conștiințe“⁵⁵ care este *l e c t u r a*.

N-am insistat, însă, asupra elementelor caracteristice unei științe a povestirii — *n a r a t o l o g i a* — despre care Tz. Todorov menționa, în 1969, că încă nu există⁵⁶.

Am urmărit să indicăm, propunînd cîteva concepte operatorii, unele repere privind modul în care *p o a t e l u a c u n o ș t i n ț ă*, în practică, cititorul de opera literară, în cazul de față, de textul literar narativ. Necesitatea de a orienta pe cititor în receptarea (= *lectio*) mesajului (= *scriptio*) naratorului, de a-i crea ceea ce noi am numit o „disponibilitate specifică“ față de text apare evidentă.

Datele care facilitează decodarea unei opere literare se găsesc în însuși textul ei, dar ele trebuie raportate la mediul social, deoarece toate elementele triadei autor-operă-cititor aparțin unor anumite structuri sociale concrete⁵⁷; ignorarea acestui factor explică insuficiența conceptului de „competență literară“ (expresia are și unele conotații specifice gramaticii generative), pe care îl preconizează unele sisteme normative de formare a cititorilor, dar care nu țin seama de această realitate.

⁵⁵ „... cette rencontre mystérieuse de deux consciences que constitue la lecture“, *Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique* par Louis Bouyer, Alain Michel, Monique Parent, Jacques Perret, Joseph Schmidt, sous la direction d'Edmond Barbotin, Paris, 1975, p. 9.

⁵⁶ Cf. Tz. Todorov, *Grammaire du Décameron*, The Hague — Paris, 1969, p. 10; vezi însă, Mieke Bal, *Narratologie. Les instances du récit*, Paris, 1977.

⁵⁷ Cf. Daniel Delas et Jacques Fiolet, *Linguistique et poétique*, Paris, 1973: „... metoda oricărui decodaj este înscrisă pe de o parte chiar în text și pe de altă parte este deschisă intervenției structurante a cititorului“ („la méthode de tout décodage est d'une part inscrite dans le texte lui-même et d'autre part ouverte à l'intervention structurante du lecteur“), p. 194; vezi și Jean-Michel Adam (avec collaboration de Jean-Pierre Goldstein), *Linguistique et discours littéraire, Théorie et pratique de textes*, Paris, 1976, p. 255: „... trebuie să reintroducem legătura locutor-receptor în interiorul regulilor sociale și ideologice și nu numai lingvistice“ („... il faut reintroduire le lien locuteur-recepteur à l'intérieur de règles sociales et idéologiques et non simplement linguistiques“, p. 255).

Am fi putut discuta, de asemenea, în ce măsură cercetarea semiologică poate oferi, în general, un cîmp mai larg lecturii și, în special, problemei receptării operei literare narative în perspectiva unei teorii universale a comunicării și a tehnicii descrierii situațiilor de comunicare în timp și în spațiu ⁵⁸.

Tineretul trebuie învățat „să citească”, să practice lectura textului literar ⁵⁹. Încercarea de tipologie a narațiunii (auctorială, la persoana I singular, impersonală), pe baza unor opere din literatura română, ca și examinarea sumară a tehnicii folosite în prezentarea vorbirii autorului și a vorbirii personajelor (stil direct, dialog, stil indirect, stil indirect liber) au sugerat doar cîteva indicații, strict necesare, pentru lectura modernă a textului literar narativ.

⁵⁸ Cf. Umberto Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, 1968, p. 99.

⁵⁹ Cf. Tatiana Slama-Cazacu, *Treapta decodării lingvistice în receptarea textului literar*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 5 (XXVIII), 1977, p. 525—536; idem, *Cîteva aspecte teoretice și practice ale lecturii ca realizare completă a decodării mesajului scris*, în *Limbă și literatură*, 1978, p. 415—424.

PROLEGOMENE LA INTERPRETAREA LINGVISTICĂ A TEXTULUI DRAMATIC

Caracterul specific al operei dramatice, remarcat încă din antichitate¹, impune anumite precizări referitoare la modalitățile de interpretare lingvistică a textului unei piese de teatru.

În primul rînd, se cuvine să subliniem complexitatea mesajului teatral, caracterizat ca „o veritabilă polifonie informațională” (R. Barthes)², ca un fenomen proteiform, un act de comunicare totală³, care acționează asupra spectatorului (sau a cititorului). Orice creație dramatică este scrisă pentru a fi jucată, prezentată ca spectacol (piesele radiofonice fac excepție din acest punct de vedere). Unul dintre cei mai cunoscuți autori dramatici ai timpului nostru, J. B. Priestley afirmă categoric: „Dramaturgul scrie pentru teatru. Cel care scrie pentru a fi citit și nu pentru a fi jucat nu este dramaturg. Dramaturgul nu are în vedere pe tipograf, ci compania de actori, nu pe cititori, ci pe spectatorii de teatru”⁴. Această trăsătură caracteristică creației dramatice este dificilă pentru profesor, date fiind diferențele dintre exegeza textului dramatic în clasă, față de cele ale receptării lui în reprezentarea scenică.

Planul textual (textul dramatic) — așa cum este receptat la lectură (cu diverse elemente care se succed linear) și interpretat în clasă — și planul scenic⁵ (realizarea textului ca spectacol pe scenă, cu diverse elemente: gesturi, mișcare, ton, lumină, costumație etc., prezentate în ansamblu, simultan) sînt complementare⁶. De fapt, este vorba de

¹ În antichitatea greacă se opune narațiunea (*diégesis*) reprezentării directe a faptelor (*mitmesis*) de către actori; vezi discuția la G. Genette, *Figures*, II, Paris, 1969, p. 49 și urm.

² Roland Barthes, *Littérature et signification*, în vol. *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 258.

³ „... le langage dramatique est un langage total” („limbajul dramatic este un limbaj total”), Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, Sa nature, ses procédés*, Paris, 1972, p. 437.

⁴ „A dramatist writes for the Theatre. A man who writes to be read and not to be performed is not a Dramatist. The Dramatist keeps the mind, not the printer but a company of actors, not readers but playgoers”, J. B. Priestley, *The Art of the Dramatist*, Melbourne-London-Toronto, 1957, p. 3.

⁵ Vezi schema amănunțit comentată la S. Jansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, în *Langages*, XII, *Linguistique et littérature*, décembre, 1968, p. 92.

⁶ În practica activității cu textul în clasă, aceste două planuri sînt dissociate și din rațiuni didactice, metodologice.

„opozitia“ dintre text și interpretarea lui scenică. Examinarea și interpretarea ambelor aspecte este dificilă, deoarece pune în relație dramaturgia, ca gen al literaturii, cu teatrul ca gen al artei⁷.

În al doilea rând, se cuvine să distingem, în legătură cu modul cum se desfășoară comunicarea în teatru, un prim tip de comunicare intra-ficțională, care se realizează între emițătorii semnelor pe scenă, și cel de al doilea tip, de comunicare extraficțională⁸, dintre personaje (actori) și spectatori (sală); aceasta poate avea și implicații deosebite în structura compozițională a operei dramatice (vezi apartaul, frecvent utilizat în comedia secolului al XIX-lea). De aici rezultă funcția dublă a limbajului dramatic. În procesul comunicării, în opera dramatică există doi receptori: personajul căruia i se adresează replica (auditor pe scenă) și publicul (auditor în sală)⁹.

Un element a cărui importanță variază în diverse epoci ale istoriei teatrului și de care, de asemenea, trebuie să se țină seamă în interpretarea, nu numai lingvistică, a creației dramatice, este că aceasta se compune din două părți distincte, dar nedisociabile: vorbirea personajelor (dialogul, monologul etc.) și didascalii¹⁰ (indicațiile scenice, de regie)¹¹. Toate elementele creației dramatice apar fie în planul textual, fie în planul scenic, fiind într-un raport de solidaritate și alcătuind „situația“, unitatea minimală de bază a operei dramatice¹².

Unitățile succesive ale planului textual sint grupate, așadar, în două categorii interdependente: replici și indicații scenice. În general, în structura compozițională a operelor dramatice moderne, volumul, ponderea indicațiilor scenice au crescut considerabil; astfel, I. L. Caragiale dă o mare amploare indicațiilor de regie și decor, de exemplu cele care deschid actul III din *O scrisoare pierdută* (unde inscripțiile pe diverse uși ale primăriei¹³ „datează“

⁷ Tatiana Vinokur, *O jazyke sovremennoj russkoj dramaturgii*, în vol. *Jazykovye procesy sovremennoj russkoj-xudožestvennoj literatury. Proza*, Moskva, 1977, p. 130. Pentru raporturile corelative dintre literatură (opera scrisă) și spectacol (în scenă), cf. Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Varsovie, 1970; vezi și schema de la p. 59.

⁸ Cf. Gilles Girard, Réal Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, Paris, 1978, p. 32.

⁹ Cf. P. Larthomas, *op. cit.*, p. 437: „La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public“ („Replica cea mai banală este destinată atât personajului căruia îi este adresată, cât și publicului“); vezi și p. 440, nota 28.

¹⁰ În antichitatea greacă, „instrucțiunile autorului dramatic pentru interpreți“ (gr. didaskalia „învățătură“).

¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, 1978, p. 24 și urm.

¹² „La situation sera définie comme le résultat d'une division du plan textuel en parties qui correspondent à des groupes achevés du plan scénique. [...] dans l'analyse du texte concret nous instaurerons la limite entre deux situations là où un personnage entre ou sort bien encore où il y a un changement de lieu dans le décor“ („Situația va fi definită ca rezultatul unei diviziuni a planului textual în părți care corespund grupurilor finite ale planului scenic. [...] în analiza textului concret vom stabili limita dintre două situații acolo unde un personaj intră sau iese din scenă sau acolo unde există o schimbare de loc în decor“), S. Jansen, *op. cit.*, p. 77. Precizăm că autorul prezintă o teorie a formei textului dramatic din punct de vedere semiologic, ceea ce face ca analiza sa să se îndeplinească, în anumite puncte, de analiza lingvistică.

¹³ I. L. Caragiale, *Opere, I. Teatru*, București, 1959, p. 167.

acțiunea și demonstrează, totodată, nivelul cultural scăzut al notabilităților orașului: *ofițer țivil, arțiva, cabinetul premarelui, reghistratura* ¹⁴.

Dacă examinarea particularităților lingvistice ale personajelor a făcut obiectul de studiu al cercetătorilor români (vezi, de exemplu, Tudor Vianu ¹⁵, Iorgu Iordan ¹⁶) și, ca atare, acestea sînt utilizate în practica interpretării textului dramatic, îndeosebi cu scopul de a caracteriza (individualiza, localiza) eroii, studierii limbii din indicațiile de regie nu i s-a acordat destulă atenție ¹⁷.

În sfîrșit, înainte de a trece la prezentarea implicațiilor lingvistice ale structurii compoziționale a operei dramatice (vorbirea în dialog, în monolog și în aparteu), este necesar să subliniem, pe scurt, caracterul specific al limbajului dramatic. În monografia consacrată teoriei și analizei dramei, Manfred Pfister prezintă un amplu capitol despre comunicarea lingvistică („Sprachliche Kommunikation“), în care examinează limbajul dramatic, în opoziție cu limbajul cotidian („Dramatische Sprache und Normalsprache“), și polifuncționalitatea limbajului dramatic („Die Polyfunktionalität dramatischer Sprache“), arătînd cum se manifestă în textul dramatic cunoscuta concepție a lui Roman Jakobson despre funcțiile limbajului (funcția referențială, expresivă, apelativă, fatică etc.). De asemenea, este studiată vorbirea în monolog („Monologisches Sprechen“) și în dialog („Dialogisches Sprechen“) ¹⁸.

În concepția autorului, limbajul dramatic are comun cu limbajul din dialogul cotidian momentul constringerii situative prin *hic et nunc* a partenerilor dialogului („...das Moment der situativen Gebundenheit an das *hic et nunc* der Gesprächsteilnehmer“), cu mențiunea că în limbajul mai complicat al operei dramatice se adaugă un factor: publicul. De asemenea, el precizează că este vorba nu numai de două planuri, interferente (limbajul dramatic și limbajul cotidian), ci și de doi receptori (destinatari) ¹⁹ și doi emițători: cel real, autorul, și cel fictiv, actorul pe scenă sau în text ²⁰. Limbajul dramatic este, așadar, mai complicat decît limbajul cotidian, fiind, în anumite texte, o realizare stilizată a vorbirii cotidiene.

¹⁴ În legătură cu însemnătatea indicațiilor de regie în teatrul contemporan, cf. observațiile lui E. Ionescu: „[...] mon texte n'est pas seulement un dialogue, mais il est aussi « indications scéniques ». Ces indications scéniques sont à respecter aussi bien que le texte, elles sont nécessaires“ („[...] textul meu nu este numai un dialog, ci este, de asemenea, « indicații scenice ». Aceste indicații scenice trebuie respectate ca și textul, ele sînt necesare“), apud Manfred Pfister, *Das Drama, Theorie und Analyse*, München, 1977, p. 34.

¹⁵ Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în vol. *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, București, 1952, p. 154–174; cf.: „Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este, deci, un mijloc al datării, al localizării, al tipizării, și, ca atare, un mijloc al criticii“, p. 156.

¹⁶ Iorgu Iordan, *Limba „eroilor“ lui I. L. Caragiale*, în vol. *Limba literară*, Craiova, 1977, p. 263–301.

¹⁷ Concluzii interesante s-ar putea desprinde, de pildă, și în legătură cu unele piese din dramaturgia istorică (raportul dintre limba literară contemporană – vocea autorului, și limba eroilor din epoca în care se desfășoară acțiunea – vocea personajelor)

¹⁸ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 180 și urm.

¹⁹ Cf. mai sus, p. 160. Pentru rolul publicului spectator în receptarea creației dramatice, vezi și recentul eseu al lui Paul Cornea, *Teatrul publicului sau publicul teatrului? Spre o sociologie a comunicării teatrale în epoca pașoptistă*, în vol. *Regula jocului*, București, 1980, p. 244 și urm.

²⁰ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 149–151.

*

Dialogul. În textul dramatic, procedeul fundamental de compoziție este *dialogul*²¹, formă de reprezentare a vorbirii personajelor, de unde rezultă prevalența în structura lui lingvistică a vorbirii directe. El prezintă analogii importante cu comunicarea dialogată reală, dar și caracteristici specifice de organizare lingvistică și de construcție²².

Făcînd abstracție de secvențele monologate sau în aparteu ori de comentariu, conflictul, acțiunea și, la un nivel mai general, textul dramatic ca unitate se constituie în succesiunea neîntreruptă a replicilor, elemente componente lingvistice esențiale ale dialogului. În majoritatea cazurilor, replicile sînt formate din enunțuri în stil direct, dar nu este exclusă nici formularea lor în stil indirect sau, mai rar, în stil direct legat, cînd se reproduce o replică anterioară, prezentă în text sau numai prespusă.

Înlănțuirea replicilor se realizează prin procedee diverse, construcțiile eliptice sau repetiția unor fragmente din replica anterioară, de dimensiuni variabile, fiind indici specializați de stabilire a legăturii și de reliefare a dependenței contextuale între două sau mai multe intervenții succesive²³.

Analiza textului dramatic pune în evidență posibilități diferite, eventual divergente, de reprezentare a dialogului. Astfel, tehnicile de construcție se pot baza pe valorificarea replicilor foarte scurte sau, dimpotrivă, a celor de tip monologal, cu conținut epic, a intervențiilor care „calchiază” — în formă stilizată — exprimarea colocvială din dialoguri reale, spontane sau a celor savant elaborate, în manieră retorică (să se compare, de exemplu, dialogurile din comedii, în diferite perioade de evoluție a genului, sau numeroasele variante de retorism, identificabile în texte de Barbu Șt. Delavrancea, Lucian Blaga, Camil Petrescu).

Corecta interpretare a dialogului din text impune, obligatoriu, referința la planul autorului, reprezentat de indicațiile scenice, de parantezele regizorale; acestea indică frecvent prezența unei serii foarte bogate de reacții neverbale (în special mimico-gestuale) ale personajelor care pot contrazice, completa sau suplini²⁴ expresia verbală.

Monologul; aparteu. Alături de dialog, textul dramatic relevă referirea — neobligatorie, însă — la alte procedee compoziționale specifice, între acestea fiind monologul și aparteu (în teatrul modern folosite mai puțin sau aproape deloc). Prin raportare la structura de ansamblu a textului, utilizarea, proporția și funcțiile acestora sînt dependente atît de evoluția genului dramatic în cadrul unei anumite literaturi, cît și, în general, de epocă, de autor și chiar de subiectul piesei. De exemplu, în literatura română, *aparteu* comic individualizează compoziția comediilor, a farselor și a vodevilurilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu

²¹ „Die vollständige dramatische Form ist der Dialog“ („Forma completă dramatică este dialogul“), Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. R. Bubner, Stuttgart, 1971, t. II, p. 527, apud Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 196.

²² Vezi, în acest sens, observațiile lui P. Larthomas, *op. cit.*, p. 21, 175, 332.

²³ Cf. Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, București, 1961, p. 37—38; 126 și urm.

²⁴ Cf. Tatiana Slama-Cazacu, Le concept de la „syntaxe mixte“, *Recherches autour d'une hypothèse*, în *Études de linguistique appliquée*, 1977, (27), Paris, p. 114—123.

precădere a textelor lui V. Alecsandri, în timp ce monologul de tipul discursului adresat caracterizează în special textele de evocare istorică sau — în literatura modernă și contemporană — textul de idei și poetic.

Ca organizare lingvistică internă, monologul relevă o mare varietate compozițională, asociind narațiunea, descrierea, reflecția, diverse forme de retorism.

În diacronie, prezența apartelui și a monologului este inegală, ceea ce reflectă o anumită libertate și mobilitate compozițională a textului dramatic, din punctul de vedere al formelor de comunicare asociate ²⁵.

*

Am încercat să schițăm câteva probleme care ar constitui principii generale, elemente ale unei baze teoretice și metodologice, utile pentru a înțelege anumite aspecte ale creației dramatice, necesare în interpretarea unui text dramatic (lectură sau spectacol). Prezentarea de mai sus este departe de a fi exhaustivă, dată fiind complexitatea limbajului dramatic (ne referim nu numai la elementele verbale, ci și la cele neverbale — asupra cărora nu ne-am oprit — gest, mimică, situație, decor etc.). Ele urmăresc să incite reflecțiile critice ale lectorului (sau ale spectatorului) și să-l ajute la receptarea textului dramatic ²⁶.

²⁵ Vezi, în legătură cu funcțiile dialogului, monologului și ale apartelui în creația dramatică românească, contribuțiile Mariei Cvasnii: *Note asupra noțiunii de replică (în dialogul din textul dramatic)*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1975, p. 233—239; *Forme de comunicare în textul dramatic: apartelul și monologul*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1980, p. 203—213.

²⁶ Vezi pertinentele observații ale lui Tadeusz Kowzan, referitoare la scopurile pedagogice ale predării/receptării textului dramatic: „La raison d'être de l'enseignement théâtral universitaire pour non-spécialistes est, à mon avis, de former des spectateurs conscients, lucides, avertis et qui seraient capables un jour de transmettre aux autres la faculté de regarder une pièce de théâtre, de « lire » un spectacle” („Rațiunea de a fi a învățămîntului teatral universitar pentru non-specialiști este, după părerea mea, de a forma spectatori conștienți, lucizi, informați și care ar fi capabili, într-o zi, să transmită altora facultatea de a privi o piesă de teatru, de a « citi » un spectacol”, s.n.), T. Kowzan, *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, Université de Lyon, II, 1976, p. 5—6.

MIHAI EMINESCU: *REVEDERE**

Poemul lui Mihai Eminescu intitulat *Revedere*, datat în 1879, este scris sub formă de *dialog*.

5 — „Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de cînd nu ne-am văzut,
Multă vreme au trecut,
Și de cînd m-am depărtat
Multă lume am imblat“.

10 — „Ia eu fac ce fac de mult
Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupîndu-le,
Apele-astupîndu-le,
Troienind cărările
Și gonind cîntările;
Și mai fac ce fac de mult,
15 Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlîndu-și cofeile
Mi-o cîntă femeile.“

20 — „Codrule cu riuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tînăr precum ești
Tot mereu întinerești.“

25 — „Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
30 Pe pămînt rătăcitor,

* În colaborare cu R. Jakobson.

Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămânem:
Marea și cu riurile,
Lumea și pusturile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele."

Poetul se adresează codrului de două ori și, în ambele situații, acesta-i răspunde. Fiecare din aceste două schimburi de mesaje comportă 18 versuri diferit repartizate între cei doi interlocutori. În primul caz, alocuțiunea poetului, compusă din șase versuri, este urmată de o replică a codrului, care este de două ori mai lungă.

Această replică se împarte în două perioade, fiecare având șase versuri și fiind introdusă printr-un rînd asemănător: 7 „*Ia cu fac ce fac de mult*” — 13 „*Și mai fac ce fac de mult*”. Prima jumătate a poemului prezintă, în realitate, o structură ternară: ea cuprinde trei serii de trei distihuri în rimele *aa bb cc*. Din punct de vedere metric și gramatical, fiecare din aceste strofe de șase versuri se descompune în două părți, din care una conține un singur distih, iar cealaltă, două distihuri.

Revedere este scris în dimetri¹ trohaici și prima jumătate a poemului nu prezintă decît varietatea catalectică: Aceasta apare sub două forme net distincte. O formă a tipului oxiton, care are accentul gramatical pe a șaptea silabă, accentuează în mod egal a treia silabă și citeodată, de asemenea, prima silabă (60%), mai rar, a cincea silabă (20%). Cealaltă formă e de tip proparoiton, care nu comportă accent gramatical pe a șaptea silabă, dar accentuează întotdeauna a cincea silabă și, de asemenea, prima silabă (70%), însă destul de rar a treia silabă (cca 30%). În consecință, ictușii pari se găsesc întăriți în tipul oxiton (*Pe cărărea spre izvôr / Ce le-am dăt-o tuturôr*) și ictușii impari, în tipul proparoiton (*Luna și cu soarele, / Códru cu izvoarele*).

Versul cu două accente predomină în tipul proparoiton (85% din situații) în timp ce versul de tip oxiton prezintă adesea trei accente (53%), citeodată, patru accente (13%). Primul distih al strofei inițiale de șase versuri a poemului aparține tipului proparoiton și cele două distihuri următoare formează un catren oxiton. Dimpotrivă, cea de a doua strofă de șase versuri, care introduce replica codrului adresată poetului, începe printr-un distih oxiton, urmat de un catren proparoiton. Cea de a treia strofă de șase versuri, care încheie discursul codrului, reia distihul proparoiton și catrenul oxiton al alocuțiunii poetului, dar, de această dată, într-o ordine inversată.

Compoziția gramaticală a acestor trei strofe de șase versuri corespunde bipartiției lor metrice. Astfel, invocația, care formează distihul inițial (1—2), este urmată de un catren (3—6) ale cărui ultime două versuri corespund primelor două prin compoziția lor sintactică și lexicală:

³ *Că de cînd nu ne-am văzut!* ⁴ *Multă vreme au trecut,*
⁵ *Și de cînd m-am depărtat!* ⁶ *Multă lume am îmblat.*

¹ Vom folosi termenul *dimetru*, consacrat în versificația clasică. Trebuie subliniat că, în realitate, este vorba despre versuri cuprinzînd patru „picioare” pe care le-am putea desemna, de asemenea, cu numele de tetrametri.

În a doua strofă de șase versuri, formele finite (7—8), ca și începuturile care formează aliterații (*Ia cu... Iarna*) ale primelor două versuri se opun următoarelor patru versuri cu cele patru gerunzii ale lor (9—12).

Distihul final al celei de a treia strofe de șase versuri (17—18) diferă de catrenul precedent (13—16) prin genul, numărul și persoana termenilor săi principali.

A doua jumătate a poemului se divide, în mod egal, în trei faze complexe din care prima, o nouă intervenție a poetului, se limitează la un singur catren (19—22), și următoarele două perioade, una de șase versuri (23—28) și cealaltă de opt (29—36), conțin răspunsul ultim al codrului. Cele trei părți ale celei de a doua conversații formează deci o progresie aritmetică — 4 : 6 : 8. Fiecare din cele două perioade ale discursului codrului se subdivide în două secțiuni. Strofa de șase versuri de la începutul celui de al doilea răspuns al codrului, la fel cu cea care introduce prima replică, comportă un distih (23—24) și un catren consolidat de paralelismul sintactic și lexical al celor două jumătăți ale sale (25 *Că de-i vremea rea sau bună...* 27 *Și de-i vremea bună, rea...*).

Paralelismul celor patru versuri care încheie poemul (33—36) se opune celor patru versuri precedente. Această împărțire a ultimei perioade în două catrene este susținută de caracterul proparoxiton al ultimului catren, care îl distinge de catrenul anterior și evocă o corespondență între finalul poemului și începutul său: 1 *Codrule, codruțule* — 36 *Codrul cu izvoarele*. Cit privește celelalte versuri din a doua jumătate a poemului *Revedere*, variațiile lor metrice nu urmează fragmentarea sintactică a textului.

Toate versurile amintite poartă accentul pe silaba a șaptea (cu excepția rîndului 28 *Mie-mi curge Dunărea*, legat cu 27 printr-o rimă trisilabică: 27 *Și de-i vremea bună, rea*). Dar, dintre aceste versuri, zece oferă varietatea acatalectică a dimetrului trohaic, necunoscut în prima jumătate a poemului (19—20, 23—26, 31—34). Aceste octosilabe se disting printr-o tendință pronunțată pentru accentuarea gramaticală a ictușilor impari, ca și a celor pari (se înregistrează 50% din versuri cu trei accente și 37% cu patru accente): 25 *Că de-i vremea rea sau bună*/ 26 *Vîntu-mi bate, frunza-mi sună*. Compoziția poemului poate fi ilustrată prin schema următoare:

$$(2 + 4) + (2 + 4) + (4)2 + 4 + (2 + 4) + (4 + 4).$$

Asemenea arhitectonică a poemului ne permite să analizăm și să interpretăm repartitia diverselor categorii gramaticale care ajută la dezvoltarea temei lirice. Paralelismele sintactice din interiorul distihurilor și catrenelor sint acelea care fac sensibile cititorilor acestei opere categoriile discutate.

Cuvîntul *vreme* este pivotul poemului. El apare de șase ori, din care de trei ori în alocuțiunile poetului (4, 20 bis) și de trei ori în discursul codrului (23, 25, 27). Caracterul foarte general și ineluctabil al acestui concept se găsește subliniat prin folosirea constantă a substantivului *vreme*, fără articol, în alocuțiunile poetului (de ex., 20 *Vreme trece, vreme vine*), în timp ce el este totdeauna prevăzut de articol în limbajul codrului. În mod asemănător, *lume*, conceput ca itinerar al poetului și cuplat cu *vreme* în catrenul primei apostrofe a codrului (6 *Multă lume am împlătit*), își găsește opoziția în catrenul final enunțat de codru, unde articolul hotărît se adaugă aceluiași nume pentru a evoca imaginea concretă a universului și a pustiurilor sale (34 *Lumea cu*

pustiurile). De altfel, lipsa articolului este o marcă generală care diferențiază discursul poetului de acelea ale codrului.

În pătrunzătoarele sale *Études sur le temps humain* (Edinburgh, 1949), Georges Poulet a reliefat neliniștea tradițională inspirată de intervalul dintre trecut și prezent. Este vorba despre sentimentul intens pe care poetul îl sesizează cu prilejul revederii: 3—6 „Că de cînd nu ne-am văzut, / Multă vreme au trecut, / Și de cînd m-am depărtat / Multă lume am îmblat”.

Dar problema schimbării în timp, subînțeleasă în formula stereotipă prin care poetul se adresează codrului: 2 „Ce mai faci”, este, cu promptitudine, răsturnată prin formularea: 7 „Ia eu fac ce fac de mult”; 13 „Și mai fac ce fac de mult”. Astfel, prezentul atemporal se introduce în poem pentru a servi drept laitmotiv gramatical.

Codrul rămîne pasiv, ascultînd cînd cîntecul femeilor care-și implu cofeile, cînd virtejul zăpezii care troienește cărările și gonește cîntările. Nici o alternanță a anotimpurilor nu poate schimba ceva din această veșnică continuitate. Poetul se străduiește insistent să găsească în acest du-te vino al timpului (20 *Vreme trece, vreme vine*) miracolul întineririi naturii, dar codrul ripostează acestui mit uman: 23 „Ce mi-i vremea”; 25 „Că de-i vremea rea sau bună”; 27 „Și de-i vremea bună, rea”; permanența lucrurilor rămîne statornică, conform ultimei părți din acest discurs și din poemul întreg: 29—32 „Numai omu-i schimbător / Pe pămînt rătăcitor, / Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămînem.”

Poetul caută să împărtășească aceeași bucurie cu natura și o antropomorfizează adresîndu-se codrului cu ajutorul vocativelor (1, 2, 19), al formelor verbale (2, 21, 22) și pronominale (21) de persoana a doua. El se străduiește să o facă mai apropiată, mai umană, adresîndu-i diminutive mîngietoare (1, 2) și epitete măgulitoare: 2 *drăguțule*, 21 *tinăr*, din care primul dă o paronomază frapantă între determinantul *drăguțule* și determinatul său *codruțule*: / *dr. g* / — (*k. dr*). Dimpotrivă, limbajul codrului exclude vocativul și, de asemenea, verbele sau pronumele la persoana a doua.

Nu întîlnim forme pronominale de persoana întîi în apostrofele poetului; „eul” rămîne străin acestora; apare, în schimb, în vocabularul codrului (*codruțule*). Primul discurs al acestuia începe cu un nominativ emfatic (*eu*), în timp ce dativul aceluiași pronume *mi* („dativul etic”) apare în a doua parte a primului discurs al codrului (14 *Vara doina mi-o ascult*) și apoi unește prima parte a celui de al doilea discurs (23 *Ce mi-i...* — 24 *Stele-mi...* — 26 *Vîntu-mi... frunza-mi*); și această parte se termină sub formă redublată (28 *Mie-mi curge Dunărea*). Totul se petrece „după voia mea”, cum ne anunță toate aceste cuvinte egocentrice.

Formei dialogate a alocuțiunilor poetului codrul îi răspunde prin monologuri impasibile care nu țin cont nici de interlocutor, nici de vreun individ în general. Ce însemnătate are pentru el variabilitatea timpului sau a rasei umane? Interlocutorul poetului nu desemnează aceasta nici printr-un verb, nici printr-un vocativ, nici printr-un pronume. El nu a recurs decît la termenul cel mai generic (*omu-*) și aceasta numai pentru a denunța lumea umană temporală, schimbătoare și nesigură, ca singură excepție (29 *Numai omu-i*) față de ordinea cosmică, atemporală și permanentă. Cuvinte strîns legate unul de altul în *Revedere*, *om* și *vreme* introduc jocul lui /*m*/ repetat: 3 *ne-a(m)...* / 4 (*M*)*ultă vre(m)e...* / 5 (*m*)-*a(m)...* / 6 (*M*)*ultă lu(m)e a(m) i(m)blat* / ... 25 *vre(m)ea* / 26 *Vîntu-(m)i...* / 27 *frunza-(m)i...* / 27

vre(m)ea... / 28 (M)ie-(m)i... / 29 Nu(m)ai o(m)u-i schi(m)bător. Toate fonemele din vreme sînt subiecte pentru repetiții expresive: 20 Vreme trece, vreme vine... / 21 precum... / 22 mereu întinerești.

Persoana întii a pluralului figurează la începutul poemului, în prima alocuțiune a poetului (3 *nu ne-am văzut*) și reapare la sfîrșit (31, 32), în trei forme verbale și în pronumele emfatic *noi*. Dar, în timp ce în apostrofa poetului către codru amîndoi se aflau incluși, „*noi*” al codrului exclude poetul și omul în general. Pe bună dreptate, Tudor Vianu interpretează acest *noi* prin „noi ceilalți”. Toate cele opt substantive din catrenul final care specifică conținutul lui *noi* aparțin genului inanimat. În plus, printre cele 35 de substantive care se găsesc în poem, nu se află nici un nume de gen animat nonpersonal, și numai două nume de gen personal, situate în ultima parte a fiecăruia din cele două monologuri ale codrului. Este vorba despre singularul masculin 29 *omul* și pluralul formei feminine corespunzătoare 18 *femeile*.

Rigoarea selecției substantivelor după genul lor gramatical este și mai mare, dacă se remarcă faptul că, din toate numele de obiecte inanimat, singurele substantive la masculin pe care le conțin (inclusiv) propozițiile poemului sînt (35 *soarele*) și (36 *codrul*) în ultimul distih din *Revedere*, și formele vocative ale acestui ultim substantiv la începutul celor două apostrofe ale poetului (1, 19).

Nu numai că unicul personaj adevărat al poemului nu este nici numit, nici desemnat, dar inventarul nominal din *Revedere* se găsește redus la tot ce este în contrastul cel mai evident cu eroul, cu excepția a doi termeni generici, menționați fiecare o singură dată: inventarul în discuție se limitează la categoria inanimată și, cu excepția versurilor periferice ale poemului, el exclude genul masculin. Obiectele pe care le numește codrul apar fără epitețe, în monologurile sale; el opune astfel forma 33 *riurile* formei 19 *riuri line* ale poetului; la fel 34 *lumea* lui 6 *multă lume*, 36 *codrul* lui 1—2 *codrule... drăgutuile*.

Selecția categoriilor gramaticale folosite de autor poate să se extindă la tot poemul sau să se restrîngă la anumite părți puse în opoziție cu altele. Astfel, dacă examinăm ambele jumătăți din *Revedere*, observăm că prima parte cuprinde apostrofa poetului către codru și se distinge, îndeosebi, prin mai multe raporturi ale monologurilor codrului. Dar distribuția diferită a diverselor categorii de texte nu se limitează la contrastul dintre discursurile poetului și ale codrului. Compararea celor două monologuri ale codrului relevă, pe de o parte, cîteva particularități semnificative în compoziția fiecăruia din ambele discursuri; pe de altă parte, subdiviziunea lor în două părți și structura globală a fiecăreia dintre cele două jumătăți ale poemului impun o analiză comparată pe plan gramatical.

Cît privește sistemul verbului, poemul impune, integral, anumite limitări în alegerea categoriilor morfologice. Astfel, folosirea formelor verbale se limitează la modul indicativ, la prezent și la perfectul compus. Persoana a doua nu se întîlnește la plural; iar, la singular, ea nu este folosită decît în apostrofele poetului, unde se întrepătrunde — fapt tipic pentru aceste invocații — cu alte persoane verbale.

Persoana întii a pluralului semnalează deschiderea poemului (3) și sfîrșitul (31—33); corespondența formală a acestuia pune în relief contrastul lor semantic. Perfectul compus, la rîndul său, unește începutul (3—6) cu finalul (32), ca și caracterul pur nominal al primului vers cu cel al ultimului

catren (33—36), dar din nou similitudinile formale relevă o divergență semantică: în apostrofa inițială a poetului, formele trecutului marchează intervalul temporal, în timp ce replica finală a codrului, confruntând verbele sinonime la prezent și la trecut, afirmă identitatea ambelor timpuri. La fel, vocativul primului vers, adică chemarea afectivă a omului în univers, oferă o disonanță tragică față de trimiterea nominală a ultimului catren la un univers inanimat și inuman.

Formele trecutului și frazele nominale sînt alese pentru a încadra poemul și, de asemenea, pentru a delimita ambele jumătăți ale sale. Motivul cărării date, n-are importanță cui (15—16 *Pe cărarea spre izvor / Ce le-am dat-o tuturor*), debutează printr-un vers pur nominal (15) și printr-un verb la perfectul compus (16), ajunge la imaginea femeilor care cîntă (18 *Mi-o cîntă femeile*, la prezent) 17 *împlîndu-și coafele* și cedează, în cele din urmă, locul celei de a doua apostrofe a poetului (19 *Codrule cu riuri line*). Această trecere este singura în care lecția codrului se umanizează și se atenuează, în așa fel încît poetul reia motivul cursului de apă pentru a încerca un nou apel.

La sfîrșitul primului monolog, cele două aspecte ale trecutului și persoana a treia plural se încheie prin substituirea prezentului și a primei persoane a singularului, care dominau pînă aici în discurs. Al doilea monolog răstoarnă această ordine și creează, în contrast cu primul discurs, un fel de chiasm. Versurile descriptive din primul monolog încheie enunțul, iar cele din cel de al doilea monolog îl reîncep la persoana a treia plural — persoană pe care am căuta-o în zadar în apostrofele lirice ale poetului (18 *Mi-o cîntă femeile* — 24 *Stele-mi scînteie*). În cele din urmă, cea de a treia persoană se impune; aceasta, în prima parte a celui de al doilea monolog, servește pentru a trece în revistă, pe de o parte, elementele permanente și încîntătoare ale naturii, iar, pe de alta, genul uman schimbător și chinuit de scurgerea timpului. Ordinea celor două numere (singular — plural) rămîne aceea a primului monolog, dar ordinea persoanelor se inversează. Persoana întîi a pluralului domină în a doua parte a monologului și încheie poemul printr-o mîndră și fermă declarație, privind permanența cosmică.

Antinomia este dată pe față; efortul eroului pentru a găsi o limbă comună cu natura a eșuat; și dialogul se întrerupe.

M. SADOVEANU: ÎN PĂDUREA PETRIȘORULUI

Căprioara se opri între mesteceni, în iarba naltă, într-o adiere de răcoare ce începea să alunge miresmele calde încă ale florilor sălbatice. Capu-i cu ochi negri dintr-o dată tresări în oglinda apei, la mal. Se lăsă jos, trudită, cu puteri puține. Sta mută, cu privirile ațintite spre apă, în tăcerea măreață a codrului. Parcă asculta, parcă se gîndea și din cînd în cînd era străbătută de un tremur care-i alerga pe sub piele.

Umbra creștea în juru-i. Lucirile de pe vîrfuri ale soarelui se șterseseră. Pădurea avea în răstimpuri înfiorări rare, după care urmau alinări, liniști ca din alte lumi. Și căprioara sta singură; și singele i se scurgea în iarba moale a țărmlui. Își plecă o dată botul uscat spre luciul, apoi iar rămase neclintită. Din nesfîrșite depărtări răzbăteau vibrațiile melancolice ale cornului, tot mai stîNSE; bătaia copoilor amuțise; sara venea, și prin bradul de pe pisc trecu o oftare. În liniște, pe cerul întunecos din fundul apei, începu să tremure lacrima de aur a celei dintîi stelute. Căprioara avea un muget abia auzit și ochii îi luceau în cea din urmă lumină a malului. Așa sta singură și murea, sub pletele mestecenilor cu trunchiuri albe.

(Mihail Sadoveanu, *În pădurea Petrișorului*, în *Opere*, vol. III, 19, p. 281—282.)

Lectura și analiza atentă a fragmentului de mai sus pun în lumină cîteva dintre mijloacele lingvistice și stilistice ale artei de scriitor a lui Mihail Sadoveanu. Autorul ne înfățișează, în acest pasaj final, agonia unei căprioare rănite. Întreg tabloul, întocmit cu artă, e dominat de corespondența dintre peisajul descris și starea în care se află căprioara. Peisajul exprimă în mod simbolic agonia căprioarei: pe măsură ce umbra crește și noaptea vine, în aceeași măsură sfîrșitul căprioarei se apropie. Avem impresia că o singură cortină se lasă încet, aducînd cu ea și întunericul, și moartea.

Care sînt mijloacele pe care le utilizează Sadoveanu pentru a da viață tabloului? Autorul știe să folosească valoarea artistică a substantivelor și epitetelor abstracte: „tăcerea măreață a codrului”; „lucirile de pe vîrfuri ale soarelui”; „nesfîrșite depărtări”; încărcat de valoare poetică ne apare pluralul, obișnuit numai în poezie, „liniști”: „pădurea avea în răstimpuri înfiorări rare... liniști ca din alte lumi”.

Locul diferitelor determinări nu e indiferent și se cuvine să fie subliniat în lectură cu ajutorul vocii. De exemplu, adverbul *încă*, din fraza inițială trebuie pronunțat cu alt ton decît restul frazei: „Căprioara se opri între mesteceni, în iarba naltă, într-o adiere [...] ce începea să alunge miresmele calde *încă* ale florilor sălbatice”. De asemenea, modul cum aceste determinări

(attribute, complemente) vin să se aştearnă, aducând precizări, contribuie la realizarea ritmului muzical al frazei (compară secvenţele ternare, tripticele: „între mesteceni, în iarba naltă, într-o adiere de răcoare...”; sau: „se lăasă jos, trudită, cu puteri puţine”).

Cîteodată atributul este despărţit de substantivul său şi aşezat la sfîrşitul frazei, spre a fi pus mai bine în relief: „Din nesfîrşite depărtări răzbăteau vibrările melancolice ale cornului, tot mai stînsse”. Adjectivele cu funcţie de epitet, notînd diverse aspecte senzoriale sau afective („iarba moale”; „miresmele calde”; „vibrările melancolice”; „cerul întunecos”) dau culoare stilului.

Pentru schema sintactică a frazei e interesant de reţinut procedeul introducerii propoziţiilor, în mod simetric, prin acelaşi cuvînt (care trebuie pronunţat, în lectură, cu acelaşi ton): „Parcă asculta, parcă se gîndea...”; alt exemplu: „Şi căprioara sta singură; şi singele i se scurgea în iarba moale a ţărmlui” (în acest al doilea caz, conjuncţia *şi* are rolul de a sublinia încadrarea simultană, într-un întreg, a tuturor elementelor tabloului).

Sadoveanu e însă mare meşter în întrebuintarea timpurilor verbale. Se cuvine să subliniem efectul artistic pe care îl obţine autorul prin alternarea formelor imperfectului cu celelalte timpuri ale trecutului. Desprindem un exemplu: „din nesfîrşite depărtări răzbăteau vibrările melancolice ale cornului, tot mai stînsse; bătaia copoilor amuţise; sara venea, şi prin bradul de pe pisc trecu o oftare”. Opoziţia dintre imperfect — perfect simplu şi mai mult ca perfect nu e întimplătoare: imperfectele descriptive (*răzbăteau*, *venea*) exprimă acţiuni simultane care durează: mai mult ca perfectul (*amuţise*), o acţiune anterioară terminată, iar perfectul simplu (*trecu*) marchează un anumit „moment” localizat în timp. În special opoziţia între imperfect şi perfectul simplu are o valoare stilistică deosebită şi dă viaţă întregului context.

Autorul posedă arta de a încheia tabloul cu o trăsătură care determină întreaga scenă. Iată fraza finală: „Aşa sta singură şi murea, sub pletele mestecenilor cu trunchiuri albe”. E de observat aici reluarea expresiei *sta singură* (vezi mai sus: „sta mută...”; apoi, mai jos: „şi căprioara sta singură”); această reluare subliniază, accentuînd astfel, cadrul solitar în care moare căprioara.

De asemenea, de un remarcabil efect poetic e întrebuintarea formei de imperfect *murea*. Se ştie că acţiunea exprimată prin verbul *a muri* „a înceta din viaţă” e de fapt *instantanee* (trecerea de la viaţă la moarte nu are o durată în timp), spre deosebire, de exemplu, de verbul *a trăi* care exprimă o acţiune durativă. Punînd verbul (*a muri*) la imperfect, fenomenul trecerii de la viaţă la moarte apare în desfăşurare; agonia lentă a căprioarei e reprezentată astfel „au ralenti”, cu mai multă putere de evocare.

Studiînd modul cum se realizează lingvistic sentimentele şi gîndirea lui M. Sadoveanu putem desprinde anumite procedee de folosire a limbii în descrierile sale, elemente ale măiestriei sale artistice.

TUDOR ARGHEZI: *CREION*

I	1	Obrajii tăi mi-s dragi	x
	2	Cu ochii lor ca lacul,	a
	3	În care s-oglesc	y
	4	Azurul și copacul.	a
II	5	Surisul tău mi-i drag	x
	6	Căci e ca piatra-n fund,	a
	7	Spre care-noată albi	y
	8	Pești lungi ca ochi rotund	a
III	9	Și capul tău mi-i drag,	x
	10	Căci e ca malu-n stuf	a
	11	Unde păianjeni dorm,	y
	12	Pe zori făcute puf.	a
IV	13	Făptura ta întreagă	a
	14	Din chin și bucurie	b
	15	Nu trebuie să-mi fie,	b
	16	De ce să-mi fie dragă?	a

(T. Arghezi, *Versuri*, București, 1959, p. 77)

Care este, în primul rând, c o n ț i n u t u l poeziei (ce însumează patru catrene, din volumul *Cuvinte potrivite*) — elementul informațional vehiculat de mesajul poetic? Textul cuprinde, de fapt, schița unui p o r t r e t u m a n (după cum mărturisește însuși autorul: *Creion*) al ființei iubite. Este de remarcat, mai întâi, echilibrul structural al întregii poezii, rezultat nu numai din gruparea simetrică în primele catrene (asupra ultimului catren vom reveni), ci și dintr-un paralelism sintactic complex ¹.

¹ Interpretarea textului poetic pe baza paralelismelor recurente constituie esența teoriei analizei poetice a textului formulată de S. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Haga, Mouton, 1962; pentru problema paralelismului (aspectul lingvistic), cf. W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finisch-karelischen Volksdichtung...*, Helsinki, 1934. Folosirea acestui procedeu în poezia românească populară a fost studiată de Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 48—68. Vezi, de asemenea, pentru paralelism, considerat drept problemă fundamentală a poeziei (R. Jakobson), Jean Molino, *Sur le parallélisme morpho-syntaxique*, în *Langue française. Analyses linguistiques de la poésie*, n° 49, février 1981, p. 77—91; după autor, paralelismul „c'est la reprise, dans 2 ou n séquences successives, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné ou non de répétition ou de différences rythmiques, phoniques ou

Se repetă primul vers al strofei, sub forma unui refren², de tip cult, cu un element lexical schimbat: „O b r a j i i t ă i m i - s d r a g i”; „S u r i s u l t ă u m i - i d r a g”; „Ș i c a p u l t ă u m i - i d r a g”; fiind situat pe primul loc al secvenței-strofă, versul reluat formează, în același timp, o a n a f o r ă.

Cel de al doilea vers al primelor trei strofe continuă paralelismul sintactic, cu implicații asupra nivelului semantic; sînt c o m p a r a Ț i i l e: „C u o c h i i l o r c a l a c u l”; „C ă c i e c a p i a t r a - n f u n d”; „C ă c i e c a m a l u - n s t u f”.

Ultimele două versuri ale fiecăruia dintre primele trei catrene încheie paralelismul printr-o determinare atributivă simetrică, care completează comparațiile din versul precedent: „Î n c a r e s - o g l i n d e s c / A z u r u l ș i c o p a c u l”; „S p r e c a r e - n o a Ț ă a l b i / P e ș t i l u n g i c u o c h i r o t u n d”; „U n d e p ă i a n j e n i d o r m , / P e z o r i f ă c u t e p u f”.

Paralelismul sintactic este susținut de încă două trăsături: pe de o parte, intonația afirmativă a celor trei strofe; pe de altă parte, rimele, care izolează, prin structura lor, ultima strofă de cele precedente (în strofele 1—3: x-a-y-a; în strofa a 4-a: a-b-b-a).

Aceste prime trei strofe, avînd, fiecare dintre ele, o s c h e m ă s i n t a c t i c ă i d e n t i c ă, realizează un paralelism relativ simplu, perfect, ușor de observat, care dă textului o structură compozițională clară și, pentru moment, „închisă”³.

Ultimul catren are o funcție specială în text (vezi și observațiile despre rimă); nemaiavînd aceeași schemă sintactică, el rupe „monotonia” paralelismului din strofele anterioare. Fraza-refren a fiecărei strofe, care apărea în primul vers al catrenului, este segmentată între versurile 13 și 16: „F ă p t u r a t a î n t r e a g ă / [...] D e c e s ă - m i f i e d r a g ă?”. Se cuvine să remarcăm „sin-teza” (*Făptura ta întreagă...*) din primul vers al ultimului catren, în comparație cu „analiza” (*obrajii..., surisul..., capul...*) din primele versuri ale catrenelor anterioare. Intonația se schimbă, de asemenea, enunțul devenind interogativ, iar explicația comparațiilor prin cauzale, modificată, ia forma specifică interogației simple: *De ce...?*

Informația cuprinsă în unitățile lingvistice din ultimul catren (în special distihul final: „Nu trebuie să-mi fie, / De ce să-mi fie dragă?”) reprezintă, în fond, o modificare a probabilității apariției acestor elemente. Forma interogativă (*De ce să-mi fie dragă?*), care se opune net formeii prohibitive din versul anterior (*Nu trebuie să-mi fie*), lasă „deschis” mesajul, iar acesta devine aparent ambiguu, deoarece sensul real al enunțului rămîne a f i r m a t i v, în ciuda elementelor formale negative și interogative. Se realizează, astfel, într-o formă condensată, ceea ce R. Jakobson numea „o așteptare neîmplinită” („defected expectancy”).

lexico-sémantiques”, p. 77 („reluarea, în două sau *n* secvențe succesive a unei aceleiași scheme morfo-sintactice, însoțită sau nu de repetiție sau de diferențe ritmice, fonice sau lexico-semantice”).

² Vezi pertinentele reflecții ale lui Tudor Vianu, *Observații asupra refrenului*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 9—28.

³ Problema caracterului închis/deschis al mesajului poetic a fost dezbătută în cercetările recente de stilistică, în special în urma apariției lucrării lui Umberto Eco, *L'Opera aperta*, Milano, 1962; vezi și B. Cazacu, *Messaggio poetico chiuso e messaggio poetico aperto*, în *Lingua e stile*, IV, (1969), nr. 1, p. 77—83.



Din punct de vedere semantic, se cuvine să remarcăm că textul poetic este relevant nu prin metaforă (de obicei figură centrală în poeziile lui Arghezi): *Unde păianjeni dorm / Pe zori făcute puf* (metaforă concretă, sinestezică), ci prin metonimie, realizată într-o formă specifică repetată (singular pentru plural): „În care se-oglesc / Azurul și copacul”; „Spre care-noată albi / Pești lungi cu ochi rotund”. Prin intermediul acestui tip de metonimie, elementul natural apare izolat în comparație și ilustrează o formă de animism.

De altfel, însuși portretul iubitei este creionat prin referiri comparative succesive la elemente din mediul natural: ochii — „ca lacul, / În care se-oglesc / Azurul și copacul”; surisul — „ca piatra-n fund / Spre care-noată albi / Pești lungi...” (de remarcat caracterul inedit al comparației: surisul iubitei, ai cărei ochi, ca lacul, este comparat cu piatra căzută în fundul lacului spre care converg atrași pești lungi); capul — „ca malul-n stuf, / Unde păianjeni dorm / Pe zori făcute puf”.

Ultimul catren nu este, așadar, o dezvoltare lineară a portretului, așa cum ar fi putut rezulta din textul anterior al poeziei; organizarea formală a discursului poetic, în întreaga poezie, este susceptibilă de a fi supusă nu numai unei lecturi normale, succesive, ci întregul text poate fi receptat și la o lectură discontinuă. Cu alte cuvinte, aspectul „sintagmatic” al lecturii textului este completat de receptarea sa „paradigmatică”. Această modalitate de receptare a textului este posibilă, în cazul de față, tocmai datorită structurii — total izolate în context — a ultimului catren.

ZAHARIA STANCU: *DESCULT*

Romanul *Descult* al lui Zaharia Stancu ocupă un loc de seamă în literatura noastră nouă. Autorul, a cărui activitate de scriitor datează din epoca dintre cele două războaie mondiale, a reușit să înfățișeze în acest volum, prin prisma confesiunilor personajului principal, Darie, viața grea a țăranimii dintr-un sat din cimpia Dunării, în primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Narațiunea, scrisă la persoana întâi, păstrează un ton de mărturisire și însumează un bogat material autobiografic, după cum arată însuși autorul: „Povestea desfășurată în cadrul acestei cărți zugrăvește epoca dintre 1900—1917 și se întemeiază pe elemente autobiografice”¹.

Critica literară a subliniat, la momentul cuvenit, însemnătatea apariției romanului *Descult* și în special semnificația socială a conținutului operei, a relevat calitățile ei, semnalând, în același timp, și unele deficiențe.

În cele ce urmează ne-am propus, pornind de la interpretarea în amănunt a unui capitol din *Descult*, să definim unele trăsături ale stilului individual al lui Zaharia Stancu. Atenția noastră s-a îndreptat, îndeosebi, asupra unui aspect al stilului autorului, anume asupra normelor limbajului narativ utilizat de acesta. Se știe că, în analiza funcțiunilor stilistice ale fenomenelor de limbă dintr-o operă literară, există o deosebire între normele limbajului narativ (legate în general de personalitatea autorului și constituind fundamentul stilistic al operei) și procedeele de caracterizare (a personajelor, a locului, a epocii etc.)². Pentru ca observațiile noastre în legătură cu factura stilistică a fragmentului respectiv să aibă o valoare generalizatoare, vom recurge, în ilustrarea diverselor procedee stilistice, și la unele exemplificări din alte pagini ale romanului.

Fragmentul de care urmează să ne ocupăm e capitolul al VI-lea din roman, intitulat *Iarbă*:

Vîntul dinspre Dunăre a adus nori și norii au adus ploaie grasă de primăvară.

Și pămînturile, care au fost semănate cu semințe și lacrimi și îngrășate cu sînge, au înverzit.

Și satele s-au îmbrăcat peste noapte în straie proaspete.

¹ *Contemporanul*, 1948, nr. 87, p. 7.

² Vezi V. Levin, *Observații despre limba literaturii*, în *Probleme de literatură și artă*, an. VI (1953), nr. 2, p. 22. V. Levin atrage atenția asupra faptului că împărțirea funcțiunilor stilistice în norme ale limbajului narativ și în procedee de caracterizare nu coincide întotdeauna cu împărțirea care deosebește vorbirea autorului de vorbirea personajelor (factura vorbirii autorului poate fi mai complexă decît norma limbajului narativ).

Unde n-a fost semănată sămînță de grîu, unde n-a fost semănată sămînță de mei, ori de secară, ori de orz, ori de rapiță, a răsărit iarbă.

Iarbă cu virful subțire.

Iarbă lucioasă, sticloasă.

S-au întors unii oameni care fuseseră purtați pe la orașe, legați, cu mîinile la spate, de prăjini — cîte opt, cîte zece, cîte doisprezece de-o prăjină.

Au venit dezlegați.

Dezlegați s-au întors la casele lor.

Cu oasele zdrobite, cu pielea sfișiată.

Umblă pe ulițele satului, parcă ar călea pe ghimpi.

Nu sint ghimpi pe ulițele satului.

Au tălpile pline de bube.

Au tălpile sparte.

Merg ținîndu-se cu mîinile de burtă.

Oasele îi dor.

Au șalele rupte.

În fiecare sat muieri cu cimbere negre.

Dar nu toate muierile care au rămas văduve poartă cimbere negre.

Cu ce să cumpere muierile cimbere negre și de unde atîtea cimbere negre, dintr-o dată!...

A venit vîntul dinspre Dunăre, vînt cald.

Și vîntul a adus nori.

Și norii au adus ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă, ploaie de primăvară.

Ploaia bună a înviorat pămîntul.

Cîmpul nesfîrșit a înviat.

Pretutindeni miroase a iarbă proaspătă, a iarbă nouă, a frunze noi și a grîu care a crescut mai mult de două palme deasupra pămîntului.

Peste oamenii împușcați și îngropați adînc a răsărit iarba, iarbă nouă, iarbă proaspătă.³

E tabloul satului după singeroasa reprimare a răscoalei din 1907. Capitoul e construit antitetic: polii extremi ai celor două aspecte puse față în față sint viața și moartea.

Prima parte a fragmentului evocă reînvierea naturii la venirea primăverii: vîntul *cald*, ploaia *grasă de primăvară* fac să *înverzească* pămînturile; satele se îmbracă în straie *proaspete*; răsare iarbă *lucioasă, sticloasă*; cu toată amintirea cruntei represiuni a răscoalei — pămînturile au fost semămate cu *lacrimi și sînge* —, autorul nu insistă asupra acestui aspect și tonalitatea generală a primei părți rămîne luminoasă, contribuind la realizarea antitezei cu ceea ce urmează.

În contrast cu această primă parte, e înfățișat tabloul deprimant și patetic al oamenilor care au suferit represiuni în urma răscoalei: dintre cei care au plecat *legați*, doar *unii* mai revin la casele lor; și aceștia cu oasele *zdrobite*, cu pielea *sfișiată*, cu tălpile *sparte* și șalele *rupte* etc. Coloritul este de astă dată sumbru, atmosfera, apăsătoare; nota dominantă, prin care se sugerează cu o intensitate extremă suferințele oamenilor, e doliul, simbolizat prin *cimberile negre* pe care le poartă femeile văduve.

³ Zaharia Stancu, *Descult*, ediția a IV-a, București, (f.a.), p. 165—166; citatele care apar în cuprinsul studiului de față, fără alte indicații decît pagina, se referă la acest roman.

În ultima parte a fragmentului, ca într-o compoziție muzicală, autorul reia „tema” vieții, aproape cu aceleași elemente ca și în partea inițială, o dezvoltă și o adâncește. Fraza finală: „Peste oamenii împușcați și îngropați adinc a răsărit iarbă, iarbă nouă, iarbă proaspătă” reunește într-o trăsătură ambele aspecte contradictorii (moartea — viața) și proclamă triumful vieții, simbolizat prin răsărirea și creșterea ierbii noi, a ierbii proaspete.

Procedeul *antitezei*, prin care autorul caută să obțină efecte artistice, e evident. Folosirea antitezei e de altfel un procedeu care revine des sub pana lui Zaharia Stancu și reprezintă unul dintre mijloacele sale stilistice obișnuite.

Făcînd abstracție însă de interpretarea literară a conținutului și înainte de a trece la exegeza textului, sîntem izbiți — chiar de la primul contact vizual cu fragmentul — de anumite particularități care, deși țin de „formă”, sînt de obicei considerate la periferia analizei lingvistice și stilistice. E vorba de grija deosebită a autorului pentru *dispunerea grafică* a frazelor și a propozițiilor. După o frază, urmează cîteva propoziții scurte (uneori chiar părți de propoziție) care, chiar dacă din punctul de vedere al ideii centrale reprezintă o unitate, nu sînt totuși înglobate în același paragraf, ci constituie fiecare cîte un alineat aparte.

Alternarea unor unități frazeologice inegale care sînt dispuse în alineate deosebite nu poate fi efectul unei întîmplări. Avem a face cu un procedeu conștient, intenționat: dispunerea grafică menționată e determinată de fapt de conținutul ideilor pe care vrea să le exprime și, mai ales, să le sublinieze autorul. Procedeul fragmentării frazei în unități frazeologice mai mici și dispunerea acestora în alineate separate le izolează vizual, subliniind pauzele dintre ele.

Izolarea momentană a propozițiilor — sau chiar a unei părți de propoziție — în cursul comunicării, face ca, în loc de o singură idee dominantă, să se contureze mai multe; atenția cititorului este solicitată astfel mai intens de conținutul fiecărei unități frazeologice, care, fiind pus în relief, dobîndește o „greutate specifică” mai mare. Referindu-ne, de pildă, la partea a doua a capitolului discutat, constatăm că, prin utilizarea procedeeului amintit, impresia de apăsător, de „sumbru”, pe care vrea s-o sugereze autorul, se intensifică.

Se cuvine să menționăm faptul că procedeul folosit de Zaharia Stancu amintește tehnica versului liber, în care poetul, recurgînd la alternarea de unități frazeologice inegale, poate izola momentan nu numai grupuri de cuvinte, ci chiar un singur cuvînt, pentru a-l scoate în evidență și a-i acorda o importanță deosebită. Adaptarea acestui procedeu — unul dintre elementele caracteristice ale versului liber — la proză apare și în alte povestiri ale lui Zaharia Stancu (cf., de ex., volumul *Florile pămîntului*).

Grija de a da un relief cît mai puternic expresiei constituie o preocupare de căpetenie a scriitorului. Dispunerea grafică în alineate separate a diverselor unități frazeologice e numai una dintre formele de manifestare ale acestei preocupări. Analiza stilistică a capitolului *Iarbă* — acest „poem în proză”, cum l-a caracterizat critica literară — ne dă posibilitatea să desprindem și alte aspecte semnificative.

Examinarea elementelor lexicale care apar în capitolul *Iarbă* arată că Zaharia Stancu folosește de obicei cuvinte obișnuite, întrebuițate curent

(e de semnalat doar o singură excepție: termenul *cimber*, element de origine turcească, de circulație mai restrinsă, caracteristic regiunii în care se desfășoară acțiunea romanului). Scriitorul nu aleargă, așadar, după cuvinte rare; dimpotrivă, el utilizează termeni uzuali, caracteristici vorbirii de fiecare zi. Pentru ca stilul să cîștige în expresivitate, scriitorul ar fi putut recurge, între altele, la următoarele două modalități: sau să facă apel la noi combinații, la noi alăturări de cuvinte; sau, alegînd termenii cei mai simpli, dar și cei mai tipici pentru a zugrăvi anumite realități, să insiste asupra lor, să-i scoată în relief, subliniind astfel caracterul lor sugestiv. În general, Zaharia Stancu preferă cea de a doua cale.

Scoaterea în relief a unui anumit cuvînt — căruia scriitorul vrea să-i acorde o forță sugestivă deosebită — e obținută prin diverse mijloace ca, de exemplu, repetarea lui intenționată în aceeași frază, reluarea în altă frază sau chiar în alt pasaj, în versiunea etc. Pe gama acestor procedee conștiente, autorul realizează, chiar în fragmentul de față, tot felul de variații.

În ceea ce privește procedeul reluării unor anumiți termeni, sint instructive datele pe care le oferă statistica frecvenței cuvintelor într-un text atît de scurt cum e cel comentat; lăsînd la o parte uneltele gramaticale (conjunțiile, prepozițiile), a căror repetare e firească și nu prezintă interes în acest fragment, din punctul de vedere al procedului amintit, numeroși termeni revin de mai multe ori sub pana scriitorului. De pildă: *ploaie* (de 6 ori), *vînt* (de 4 ori), *nori* (de 4 ori), *cimber* (de 4 ori), *negru* (de 4 ori), *nou* (de 3 ori), *proaspăt* (de 3 ori); cuvîntul *iarbă* — pe care autorul l-a ales ca titlu al capitoului, *iarba nouă*, *proaspătă* reprezentînd simbolul victoriei vieții care-și urmează cursul înainte — revine în text, nu întîmplător, cel mai des (de 8 ori!).

Frecvența repetării, cu funcțiune stilistică de insistență, a unor anumiți termeni conferă stilului lui Zaharia Stancu o originalitate izbitoră și constituie o trăsătură specifică a artei sale de prozator. Analizînd tiparele stilistice ale modului în care autorul realizează repetiția, se pot distinge diverse „tipuri“.

Uneori, cuvîntul e folosit, mai întîi, fie fără nici un determinant, fie însoțit de un anumit determinant, însă apoi, la fiecare repetare, apare întovărit de către un determinant, întotdeauna altul (de obicei un adjectiv sau o locuțiune adjectivală cu funcțiune de epitet general):

Norii au adus ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă, ploaie de primăvară.

Peste oamenii împușcați și îngropați adînc a răsărit iarbă, iarbă nouă, iarbă proaspătă.

Sintetizînd procedeul într-o reprezentare grafică, s-ar putea trasa schema: a—ab—ac—ad.

Alteori, cuvîntul e reluat în mod constant cu același epitet, ca de pildă în pasajul de mai jos, unde repetiția devine obsedantă, fiind utilizată într-o gradație ascendentă, a cărei culme e exclamația patetică finală, care dă stilului o notă de lirism retoric:

În fiecare sat muieri cu cimbere negre.

Dar nu toate muierile care au rămas văduve poartă cimbere negre.

Cu ce să cumpere muierele cimbere negre și de unde atâtea cimbere negre, dintr-o dată!...

Reprezentare grafică: ab—ab—ab—ab.

Z. Stancu folosește adesea procedeul reluării unui anumit termen și pentru a realiza articularea ideilor exprimate prin diverse unități frazeologice:

A venit vîntul dinspre Dunăre, vînt cald.

Și vîntul a adus nori.

Și norii au adus ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă, ploaie de primăvară.

Ploaia bună a înviorat pămîntul.

Ultimul termen important din partea finală a propoziției e reluat la începutul propoziției următoare. Uneori, cursul obișnuit al frazei este întrerupt și reluat apoi, cu menționarea ultimului termen folosit înainte de întreruperea momentană a comunicării:

Unde n-a fost semănată sămință de grîu, unde n-a fost semănată sămință de mei, ori de secară, ori de orz, ori de rapiță, a răsărit iar bătă.

Iarbă cu vîrf subțire.

Reluarea în astfel de condiții e realizată adesea cu prețul călcării topicii obișnuite din limba literară:

S-au întors unii oameni care fuseseră purtați pe la orașe legați [...]

Au venit dezlegați.

Dezlegați s-au întors la casele lor.

Schema articulării ideilor în astfel de fraze ar putea fi înfățișată în felul următor: —a/a—b/b—c/c—.

Scriitorul realizează coordonarea prin reluarea ultimului termen din propoziția anterioară. Repetiția, în astfel de cazuri, devine un instrument gramatical, și anume un procedeu sintactic. Iată de ce stilul lui Zaharia Stancu, datorită unora dintre aspectele sale, ar merita denumirea de „catenar“, în sensul că *a*, *b*, *c*, din desenul grafic de mai sus, ar reprezenta un fel de „catene“ care leagă unitățile frazeologice, dînd un aspect specific ritmului intern al comunicării.

Zaharia Stancu utilizează în exprimarea ideilor acest procedeu caracteristic limbii vorbite populare și, conștient, îl „stilizează“. Valoarea stilistică a procedeuului — prin care autorul caută să atragă atenția cititorului asupra unui anumit termen — e de insistență. Folosirea frecventă a acestui mod de exprimare dă, uneori, stilului lui Zaharia Stancu o notă de originalitate căutată.

Reluarea, în altă unitate frazeologică, a unui termen folosit anterior, dă posibilitate scriitorului să întrebuințeze un procedeu sui generis de exprimare și de conturare a ideilor. Să examinăm cîteva exemple:

Umblă pe ulițele satului, parcă ar călca pe ghimpi.

Nu sint ghimpi pe ulițele satului.

Ultima propoziție nu aduce un progres al ideii, ea fiind, din punctul de vedere al logicii exprimării, de prisos (propoziția comparativă din fraza

anterioară, introdusă cu *parcă* și cu predicatul la condițional, exprimă suficient caracterul ireal al acțiunii). Construcția pe care o folosește scriitorul în mod intenționat are un caracter afectiv: ea izvorăște din dorința lui de a sublinia în mod deosebit ideea care exprimă o anumită constatare. Reluarea unui termen din fraza anterioară îi oferă scriitorului posibilitatea să „retușeze” ideea, să o contureze mai exact, să precizeze și să situeze în concretul deplin comparația prin care ar părea că se poate depărta de notarea exactă a realității. Autorul manifestă o insistență și o dorință de a controla și de a dirija reprezentările pe care le va avea cititorul. Această trăsătură specifică stilului lui Zaharia Stancu revine în diferite pagini ale operelor sale în proză:

A cumpărat tata o traistă de cartofi, i-a curățat mama, ca și cum ar fi vrut să-i pună în tigaie să-și prăjească. Nu i-a pus în tigaie. (p. 113)

Se părea că pământul întreg va putrezi. N-a putrezit. (p. 53)

Procedeul „retușării” poate fi găsit și în producțiile populare. Iată, de pildă, exemple (dintr-o culegere din Ardeal), în care se observă un mod de „retușare” asemănător cu acela semnalat în proza lui Z. Stancu:

Colo-n șesul cel frumos.
Joacă un luciu luceafăr,
Da nu-i luciu luceafăr,
Că-i o sfântă dalbă rugă⁴;

Colo-n dealu de cel dealu
Răsăritu-mi-o doi sori.
Da nu-s doi sori,
Că-s doi frățiori...⁵.

De asemenea, în începutul baladei *Dolca* — reluat de Al. Russo în *Cîntarea României* — apare același procedeu:

Pe cîmpul Tinechiei
Pe zarele cîmpiei
Răsărit-au florile
O dată cu ziorile?

N-au răsărit florile,
Ș-au dus Cestea oile
De-au așezat stînele
Pe toate movilele⁶.

B. P. Hasdeu a semnalat existența acestui procedeu și în folclorul popoarelor balcanice (de pildă, la sirbi), numindu-l, cu un termen împrumutat din biologie, „arrêt de développement”; vezi *Columna lui Traian*, an. IV, 1873, nr. 13, p. 257, unde se citează, în traducere românească, următoarele versuri:

⁴ A. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 149.

⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁶ V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1866, p. 54.

Creștea un subțire brad
Pe doi munți înalți
Dară nu era bradul,
Ci o fată naltă.

Ne punem deci întrebarea dacă, în proza lui Zaharia Stancu, nu este vorba de o stilizare a unui procedeu caracteristic poeziei populare.

Altă trăsătură caracteristică a stilului lui Zaharia Stancu — în legătură cu structura frazei — e predilecția pentru construcția paratactică, realizată prin suprimarea elementelor de legătură dintre propoziții. Fraza scriitorului e de obicei scurtă și alcătuită mai ales din propoziții principale; subordonatele se întâlnesc rar, predomină propozițiile independente — reduse la esențial:

Au tăpile pline de bube.
Au tăpile sparte.
Merg ținându-se cu mîinile de burtă.
Oasele îi dor.
Au șalele rupte.

Spre a acorda mai multă expresivitate stilului, Zaharia Stancu elimină uneori verbul, recurgînd la fraza nominală. Exprimarea telegrafică, redusă la simple notații instantanee, e caracteristică manierei lui Zaharia Stancu. Tiparul obișnuit al frazei din exprimarea literară este spart: fraza e fragmentată și sintaxa e eliberată astfel, în mod conștient, de legăturile ei, fapt care dă comunicării un ritm intern sacadat, abrupt:

Unde n-a fost semănată sămînță de griu [...], a răsărit iarbă.
Iarbă cu virful subțire.
Iarbă lucioasă, sticloasă;

sau:

Dezlegați s-au întors la casele lor.
Cu oasele zdrobite, cu pielea sfișiată.

Cf. și:

Astă-seară i-a murit vecinul. A rămas numai vecina. Să tot aibe 20 de ani. Cîrnă, albă, cu draci. (p. 82)

Avem a face — și în acest caz — cu un mod de exprimare care se întâlnește în vorbirea poporului. Ov. Densusianu a arătat că în vorbirea țăranilor apar adesea „frazе scurte“, „bruscate“: „Cînd țăranul are să povestească o situație simplă, un incident, atunci cîteva cuvinte îi vin repede în minte și se mulțumește cu atît — povestirea lui în cazul acesta e lipsită chiar de treceri, de legături cum ni s-ar părea firești“⁷. Această particularitate caracteristică graiului viu al poporului își găsește așadar expresia în proza lui Zaharia Stancu.

Am încercat să definim unele aspecte ale structurii stilistice a prozei lui Zaharia Stancu, plecînd de la interpretarea analitică a unui capitol al romanului *Descult*. Personalitatea de prozator a lui Zaharia Stancu apare

⁷ Ov. Densusianu, *Vorbirea populară din puncte nouă de vedere*, în *Intiliul congres al filologilor români*, București, 1926, p. 98.

bine conturată în procedeele sale de selectare și de organizare a mijloacelor lingvistice și stilistice. Autorul știe să îmbine epicul cu liricul și să povestească evenimentele într-o limbă familiară, servindu-se de termeni caracteristici regiunii în care se petrece acțiunea romanului.

Stilul lui Zaharia Stancu e legat de concret, autorul urmărind în mod voit să pună în relief, în primul rând, senzațiile. Este un stil care face apel la reprezentări, mai degrabă decât la noțiuni abstracte; de aici și întrebuintarea, de către autor, a unor procedee (în special folosirea frazei nominale, suprimarea elementelor de legătură dintre propoziții, repetarea cuvintelor sugestive etc.) care-i permit să exprime cât mai puternic elementele concrete ale realității. Caracterul concret al stilului lui Zaharia Stancu își are originea în vorbirea populară, care manifestă o predilecție deosebită pentru exprimarea concretă, pentru termenii concreți⁸.

Zaharia Stancu este un novator în privința topicii prozei noastre literare. Pornind de la vorbirea vie a poporului, în care ordinea cuvintelor e mai liberă, autorul trece peste topica obișnuită a exprimării literare și, dând friu liber personalității sale, acordă cuvintelor locul pe care-l crede potrivit, pentru a da mai mult relief expresiei. În dozajul mijloacelor stilistice ale autorului, dislocarea unității frazei — prin inversiuni, prin întreruperea cursului obișnuit al comunicării și prin reluarea lui cu ultimul termen folosit înainte de întrerupere, prin repetiții, prin construcții eliptice — joacă un rol de seamă.

Referindu-ne la stilul lui Zaharia Stancu, e necesar să precizăm că notația constă tocmai în frecvența întrebuintării acestor procedee. Considerăm că nu e inutil să insistăm puțin asupra acestui aspect. Faptul că cititorul sesizează uneori „efortul“ autorului de a pune, cu orice preț, pe primul plan un anumit termen, arată că, în unele aspecte ale stilului narativ al lui Zaharia Stancu se simte o anumită manieră. Dacă în capitolul *Iarbă*, analizat de noi, diversele procedee examinate contribuie într-adevăr la realizarea unui remarcabil efect artistic, în alte pagini ale romanului însă se simte maniera. Ceva mai mult, uneori, ca de pildă în citatul de mai jos, reluarea termenului *fîntînă* — departe de a da relief exprimării — contribuie, dimpotrivă, la monotonia ei și frizează chiar banalitatea:

Vine Verde, fratele de mînă, o apucă pe soră-mea Evanghelina de braț, o duce la fîntînă — la fîntîna din fața primăriei, la fîntîna de la care de acum înainte ea o să aducă apă la casa ei. De cînd s-a măritat, soră-mea Evanghelina a luat apă în fiecare zi de la fîntîna asta. Acum, fratele de mînă o aduce la fîntînă. (p. 179).

În sfîrșit, altă notă proprie stilului lui Zaharia Stancu — care-i conferă acestuia un loc aparte între scriitorii actrați — constă în încercarea de a întrebuinta în proză anumite procedee rezervate versului liber. Sistemul de organizare a mijloacelor stilistice ale prozatorului Stancu poartă amprenta poetului Stancu.

Istoricul limbii literare se cuvine să înregistreze această interferență dintre stilul exprimării în proză și stilul creației în versuri, decarece ea constituie o trăsătură caracteristică a limbii unora dintre scriitorii noștri contemporani.

⁸ Vezi, în legătură cu felul cum se dozează concretul și abstractul în vorbirea populară, Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 98 și urm.

AUREL BARANGA: *OPINIA PUBLICĂ* PROCEDEE LINGVISTICE ALE COMICULUI

Textul dramatic este, așa cum s-a afirmat de nenumărate ori, un *montaj* ale cărui diverse elemente se desfășoară, la lectură, linear (multe dintre ele sînt prezentate însă pe scenă, în spectacol, simultan).

Pornind de la lectura textului dramatic, examinînd *forma* sub care acesta se manifestă, cercetătorul trebuie să desprindă *semnificația* textului supus analizei, subliniind și explicînd legătura dintre elementele conotative și cele denotative (se știe că acestea reprezintă un tot și sînt disociate numai din considerente metodico-pedagogice)¹.

Textul asupra căruia ne-am oprit este *Opinia publică. Satiră în două părți* de Aurel Baranga, jucat în premieră în 1968. Reproducem, în vederea comentariului, două fragmente. Primul fragment (I) este din scena cu care se deschide piesa, de fapt un fel de „prolog”; cel de al doilea (II) reprezintă un dialog între redactorul-șef adjunct al ziarului, Chitlaru, și o cetățeană, Niculina Gologan, „să zicem casnică” — cum o caracterizează autorul —, care solicită să se publice o notă în coloanele gazetei.

(I) *Prezentatorul* *: Ne aflăm în redacția unui ziar ținînd de presa locală. Autorul l-a numit — din motive care îl privesc — *Făclia vie*. După cum se vede, aici e un birou. La masa asta lucrez, de obicei, eu. La cealaltă, colegul meu, Pascalide. (A intrat Pascalide.) Ai intrat prea devreme, ieși! (Pascalide a ieșit.) E cel mai bun prieten al meu. În piesă, bineînțeles. În viață, ce să mai vorbim... (Spre culise.) Acuma intri! (A intrat Pascalide și s-a așezat la biroul său.) Dincolo — sus cortina! (și se ridică cortina despărțitoare) — e un alt birou: al redactorului-șef. Unii îi spun: „tovarășul director”, alții, mai scurt: „șefu”. E ora nouă dimineața, și în redacție a început, febrilă, activitatea cotidiană. (Au sunat simultan trei telefoane: pe biroul lui Chitlaru, fiindcă așa îl cheamă pe Prezentator —, pe masa lui Pascalide și pe biroul șefului.)

¹ Vezi substanțialele precizări în legătură cu modalitățile de „citire a formelor” (*Pour une lecture des formes*), ale lui Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, VII-ème tirage, Paris, 1976: „La lecture féconde devait être une lecture globale, sensible aux identités et aux correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ses nœuds et à ses carrefours où la texture se concentre ou se déploie”, p. XII; „Il n'y a pas de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques”, p. XIII. („Lectura eficientă ar trebui să fie o lectură globală, sensibilă la identități și corespondențe, la similitudini și opoziții, la reluări și variațiuni, ca și la punctele nodale și la întretăieri, unde țesătura textului se concentrează sau se desfășoară”, p. XII; „Nu este o lectură completă decît aceea care transformă cartea într-o rețea simultană de relații reciproce”, p. XIII).

* Același actor, după indicațiile autorului.

Chitlaru * (a ridicat receptorul, a ascultat, a închis): Ședință de schemă. Hai, Pascalide! (*Chitlaru* și *Pascalide* au ieșit, telefonul Șefului continuă să sune, și după al treilea apel, acesta a intrat. E un bărbat între patruzeci și cincizeci de ani. În parantezele pieselor scrise între cele două războaie mondiale găseai indicația, laconică, dar concludentă: „un bărbat bine“. E îmbrăcat mai mult decât corect, de o eleganță sobră, și a căpătat, în cei unsprezece ani de când conduce ziarul, incontestabilă prestanță.)

Directorul (ridică receptorul și răspunde, în timp ce-și aruncă distrat privirea pe o pagină de gazetă): Da... Da... Da... Da... (Înainte de a rosti ultimul cuvânt, a sunat al doilea telefon. L-a închis pe primul, vorbește la al doilea.) Evident... Evident... Evident... Evident... (Continuă să cerceteze ziarul; înainte de a termina convorbirea, a sunat al treilea telefon; a închis; a ridicat receptorul.) Excluz!... Excluz!... Excluz!... Excluz!... (A sunat primul telefon, a închis, a ridicat receptorul.) Da... Evident... Excluz! (Și a închis, dar nu înainte de a suna Secretara, care a apărut, urgent, în pervazul ușii.) *Turculeț* și *Băjenaru*! (*Secretara* a dispărut, Șeful continuă să cerceteze schimbul ziarelor de dimineață; au intrat cu o psihologie adecvată *Costică Turculeț*, secretar general de redacție — patruzeci de ani, purtați cu demnitate — și *Vasile Băjenaru*, administratorul gazetei, de aceeași vîrstă, înfățișată jovial și prosper.) [...]

(II) *Chitlaru*: [...] (Și intră, gătită sorcovă, *Niculina Gologan*, în interpretarea *Ginei*, interpreta *Otiliei*.) *Tovarășa*?

Niculina (are un foarte ușor accent moldovenesc): *Gologan Niculina*.

Chitlaru: Luați loc, vă rog... Ce vă aduce la noi?

Niculina: Eu, tovarășe redactor, am venit să mă plîng de un articol apărut în ziarul dumneavoastră contra mea.

Chitlaru: Contra dumneavoastră?

Niculina: Îl am aici. (Deschizînd ziarul.) La pagina „Ne scriu cititorii“: „Scandal în bloc“, și în care, în afară de calomnii, scrie și o mulțime de minciuni sfruntate, care oricine poate să vină și să jure că nu e așa, că la mine, în apartamentul pe care îl ocup în etajul șase, se face noapte de noapte chefuri cu magnetofon, și scoală tot blocul, care eu mă culc la zece, că n-am voie de la medic, că sufăr de tahicardie nervoasă, cum dovedesc cu certificatele eliberate de spitalul *Ascar*, puteți să le citiți... (Și le pune pe birou.)

Chitlaru: Nu e nevoie, vă cred.

Niculina: Și toate scandalurile care se face e de la colocatara mea, *Dincă Margareta*, care nici în cîmpul muncii nu e, din lipsă de nivel și de perspectivă, iar acum dacă s-a încadrat temporar pe post de dispecer — unsprezece a treia — e pe bază de relații neprincipiale, cum s-a arătat și în ședința sindicală unde a fost demascată ca element descompus, că am referințele ei, puteți să le vedeți... (Și le pune pe birou.)

Chitlaru: Lăsați...

Niculina: În ceea ce privește scandalul, care scrie, din seara zilei de 4 septembrie a.c., nici nu corespunde realității, fiindcă era dimineața la cinci, cînd a venit bărbatul meu acasă de la Iași, și m-a găsit în dormitor.

Chitlaru: Dreptul dumitale.

Niculina: Da, dar nu eram singură. Cu un intelectual de tip nou, cu care discutăm literatură. Și atunci a spart ușa și a zis că dă foc la bloc, care nici n-are dreptul că e spațiul meu, că el cînd s-a mutat la mine nici buletin de București n-avea, că stătea la *Lugoj* și făcea „Aroma“...

Chitlaru: Țigări?

Niculina: Aș! Suc de roșii în sticle, foarte bun, merge și la export, o să vă aduc și dumneavoastră să gustați ori nu preferați?

Chitlaru: Nu prefer.

Niculina: Și s-a pus de acord cu numita Dincă Margareta, care de mult e ceva între ei, că ea i-a dat telegramă să vină miercuri, că el, de obicei, nu venea decît sîmbătă, și să mă scoată din spațiu, precum fac dovadă cu acte, puteți să constatați... (Și le pune pe birou.)

Chitlaru: Lăsați, nu e nevoie...

Niculina: Iar în ce privește bătaia, nici nu s-a petrecut în apartament, pentru căci intelectualul, cînd a văzut ce tărăboi a ieșit, a zis: „Kuki dragă, eu nu suport injuriile”, și a plecat prin spate.

Chitlaru: Și n-a mai venit.

Niculina: Păi, cum să mai vină, dacă i-a rupt clavicula? Așa că să dați un articol la ziar, care, cum zice și avocatul, să restabilească faptele, și să infiereze moravurile care tulbură liniștea cetățenilor muncii, și umblă să-i scoată din spațiu, care știți ce greu se găsește... Ce ziceți, mîine apare?

Chitlaru: Mîine nu, dar de apărut apare sigur.

Niculina: Cînd?

Chitlaru: Cînd vom avea și noi spațiu.

Niculina: Auăleu, și dumneavoastră aveți o problemă de spațiu?

Chitlaru: Spațiu în gazetă.

Niculina: Treaba dumneavoastră, nu mă amestec, că mie nu-mi place să mă bag în viața altora... Dar tovarășul Băjenaru unde lucrează?

Chitlaru: Sus, Deasupra.

Niculina (în timp ce-și strînge hîrțile): Așa că nu vă mai rețin, fiindcă văd că sînteți ocupat și aveți multe pe cap... Spor la muncă! (Dă să iasă, dar și-a mai amintit ceva.) Bine că mi-am adus aminte: de claviculă vă rog să nu pomeniți, fiindcă, să rămînă între noi: intelectual, intelectual, dar a dat și el. Noroc, tovarășe! (Și a ieșit. Pauză. Chitlaru, Pascalide lucrează).

(Aurel Baranga, *Opinia publică*, în *O antologie a dramaturgiei românești. 1944—1977*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 349—350 și 360—361).

Autorul a dat creației sale titlul *Opinia publică* (și subtitlul: *Satiră în două părți*) nu întîmplător. Piesa, în cursul elaborării, se numea mai întîi *Telefonul* (unul dintre elementele importante care acționează în desfășurarea acestei satire), apoi *Făclia vie* (numele redacției și al ziarului)². Formularea la care s-a oprit autorul este semnificativă, dată fiind funcția de cenzură socială și morală a piesei și, *ipso facto*, pentru rolul comediei în viața comunității (*ridendo castigat mores*). Subtitlul *Satiră în două părți* ilustrează spiritul critic, poziția autorului față de anumite vicii pe care le constatare în contemporaneitate.

Mai întîi, subiectul piesei, așa cum l-a rezumat însuși autorul în *Jurnal de atelier*:

14 august 1966. Să recapitulăm piesa, cu o atenție deosebită în punctele nodale. Directorul Cristinoiu, incomodat de prezența lui Chitlaru, intenționează să-l scoată din redacție, spre satisfacția statului său major, venal și lipsit de scrupule. Pe această situație, vine telefonul salvator al Ministrului Presei, care vrea să vorbească cu prietenul său Chitlaru. Și astfel Chitlaru nu numai că nu e concediat, dar avansat redactor-șef

² Vezi Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, București, 1978, p. 93: „26 iunie 1968 [...] noua mea piesă nu se va numi nici *Telefonul*, nici *Făclia vie*. *Opinia publică*”.

adjunct³. În această calitate ia o serie de măsuri menite să îmbunătățească munca, spre disperarea paraziților și a elementelor incapabile, amenințate.

Cristinoiu spumegă, dar este obligat să se resemneze.

Nu însă după multă vreme: *Ministrul Presei*, protectorul lui Chitlaru, a fost debarcat. Ticăloșii exultă: e momentul ca „numitul Chitlaru Gh.” să fie executat. Și se convoacă *Sedință decisivă*.

Da, dar dacă există un Dumnezeu al nemernicilor, există și unul al oamenilor cinstiți. Doarme el, din cînd în cînd, e adevărat, dar se și trezește, cîteodată.

În clipa în care Chitlaru va ajunge la capătul autocriticii sale singeroase, o să sune telefonul — telefonul salvator; telefonul miracol [...] Și știi cine e la capătul firului: *Noul ministru al presei*, iar acesta va fi un adevărat prieten al lui Chitlaru.

15 august 1966. Nu! Nu va veni un telefon. Va veni un *Om*. În plină ședință, înainte de concluzii, înainte ca pe fruntea lui Chitlaru să se pună sigiliul infamiei, se va deschide ușa și va intra *un om*.

Pseudonimul lui este *Noul ministru al presei*..., acoperind însă aceeași unică identitate: a omeniei și a spiritului de justiție. Binecuvîntez secunda în care mi-a venit ideea acestei noi răsturnări de situație...⁴

Ne vom referi, mai întîi, la structura dramatică a fragmentului (I), apoi vom încerca să determinăm punctele nodale în care se situează comicul verbal în acest fragment și în cel următor (II), precizînd sursele acestuia⁵.

Ca tehnică a compoziției, în primul fragment avem a face cu o încercare de *teatru în teatru*, procedeu care cunoaște o diversitate de forme la autori dramatici celebri⁶. Se poate constata existența în text a două planuri ficționale: piesa începe cu un dialog între regizorul propriu-zis, un băiat de la lumini, regizorul de culise și prezentator. Faptul că prezentatorul ia, în continuare, în cursul aceleiași scene, rolul lui Chitlaru (A.B. precizează că ambele roluri sînt jucate de același actor) contribuie la estomparea granițelor dintre cele două planuri ficționale, ele confundîndu-se, în intenția autorului, la un moment dat. Sînt unele similitudini frapante între modul în care începe *Opinia publică* și cunoscuta piesă a lui Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* („Șase personaje în căutarea unui autor”)⁷, considerată drept „specimenul cel mai tipic al teatrului în teatru în literatura contemporană”⁸.

³ Este ceea ce se numește „o răsturnare de situație” (fr. *renversement de situation*).

⁴ Aurel Baranga, *op. cit.*, p. 120—121; la sfîrșitul piesei asistăm, deci, la o a doua răsturnare de situație, care aduce și deznodămîntul final.

⁵ Comentariul nostru pornește de la textul tipărit (nu se referă la modul în care spectacolul este realizat pe scenă).

⁶ Vezi cercetarea, din acest punct de vedere, a citorva lucrări dramatice din secolul al XX-lea, la Tadeusz Kowzan, *Wyspiański-Apollinaire-Pirandello-Maiakovski. Étude comparative sur l'illusion théâtrale*, în *Revue de littérature comparée*, janv.-juin, 1976, p. 185—198.

⁷ Vezi *Tutto il teatro di Luigi Pirandello*, vol. I (f.a.), A. Mondadori Editore (4^a ristampa, 1941).

⁸ Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 189. Sînt semnificative: indicațiile scenice inițiale (A.B.: „... trec pe scenă doi mașiniști în salopetele lor de lucru”; L.P.: „... si vedrà entrare della porta del palcoscenico il Macchinista in camicetto turchino e sacca appesa alla cintola”); piesa lui A. B. începe cu un dialog între regizor și regizorul de culise: „Vocea regizorului (din culise): Liniște! Gata! Începem! Capul regizorului de culise: (apă-

Prezentatorul, într-un dialog direct cu publicul, cu numeroase poante ironice, arată că a fost însărcinat de direcțiunea teatrului să dea unele explicații („piesa pe care o vedeți astă-seară nu e o piesă... Reprezentația nu trebuie privită ca un spectacol pregătit, serios [...], ci ca o repetiție etc.”⁹).

Textul citat de noi începe cu replica prezentatorului, în care acesta aduce, la indicația regizorului, alte lămuriri, necesare publicului pentru receptarea celui de al doilea plan ficțional: *s p a ț i u l* („Ne aflăm în redacția unui ziar ținând de presa locală. Autorul l-a numit — din motive care îl privesc — *Făclia vie...*“); *t i m p u l* („ora nouă dimineața“); *p e r s o n a - j e l e* (prezentatorul/redactorul — Chitlaru; colegul său — Pascalide; directorul ziarului, „zis șefu“ — Cristinoiu, funcționari ai administrației ziarului — secretara, Costică Turculeț, Vasile Băjenaru).

Citeva succinte tușe, cuprinse în indicațiile regizorale, schițează pregnant portretele unora dintre eroi: Cristinoiu: „un bărbat bine“, „îmbrăcat mai mult decât corect, de o eleganță sobră“, „incontestabilă prestanță“; Turculeț: „patruzeci de ani, purtați cu demnitate“; Băjenaru: „de aceeași vîrstă, înfățișată jovial și prosper“; „ambii au intrat în scenă, după cum indică autorul, cu o psihologie adecvată“. Profilul moral al directorului, îngroșat cu o notă de rigiditate și de suficiență, apare completat prin reacția lui la apelurile celor trei telefoane de pe biroul său („Da ... Da ... Da ... Da“; „Evident ... Evident ... Evident ...“; „Exclus! ... Exclus! ... Exclus! ... Exclus! ...“), cu repetarea, în trei serii diferite, a anumitor termeni și cu reluarea lor, în sinteză, la al patrulea apel telefon („Da ... Evident .. Exclus!“). Este un procedeu de *c o m i c v e r b a l*, bazat pe tehnica automatismelor limbajului, un aspect al celebrei formule a lui Henri Bergson din cunoscutul său eseu, *Le rire*: „du mécanique plaqué sur du vivant“¹⁰.

În ce constă comicul în cel de al doilea fragment supus discuției? În primul rînd, este vorba despre folosirea unor mijloace caracteristice *c o m i c u l u i v e r b a l*. Elementele din recuzita lui A. Baranga, procedeele de realizare a acelei *vis comica*¹¹, în stare să facă pe spectator să ridă superior

rut la arlechinul opus): Bat gongul?“. La L.P., piesa se deschide cu replicile directorului de scenă, ale mașinistului și ale regizorului de culise (il direttore capocomico): „*Il capocomico* (battendo le mani): Su, su, cominciamo“.

⁹ Din motive de economie de spațiu, n-am dat, în textul supus analizei, această primă parte a expunerii prezentatorului.

¹⁰ Risul apare — după filozoful francez — acolo unde „le mécanisme est superposé à la vie“ („mecanismul este suprapus vieții“), H. Bergson, *Le rire*, Paris, 1958, p. 35.

¹¹ Pentru complexitatea problemelor în legătură cu esența comicului în dramaturgie, vezi culegerea *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, hsgg. von Reinhold Grimm u. Klaus L. Berghahn, în seria *Wege der Forschung*, Band LXII, Darmstadt, 1975 (o sinteză a diverselor puncte de vedere în studiul introductiv al editorilor, p. VII—XXX). Semnificația ontologică a risului este discutată de J. Chaix-Ruy, *L'essence du rire*, în *Revue d'esthétique*, t. III, 1950, p. 239 și urm.; studiul comicului în textele literare este înfățișat în perspectiva actelor de comunicare în interesantul studiu al lui S. J. Schmidt, *Le comique dans le modèle descriptif des jeux d'actes de communication* (publicat în limba germană, în vol. *Das Komische*, hsgg. von W. Preisendanz u. R. Warning, München, 1976, p. 165—189); după trecerea în revistă a diverselor teorii, noțiunea de „comic“ este pusă în relație cu partenerii de comunicare și cu situațiile de comunicare, concepute în dimensiunea lor socială și istorică. În legătură cu conceptul de „comic“, ar trebui făcută net distincția dintre „cauze“ și „efecte“ — reacția cititorului/spectatorului. Procedee de realizare a comicului verbal, în operele de început ale dramaturgiei românești, sînt examinate de B. Cazacu, *Elemente ale comicului verbal la primii dramaturgi români* (vezi *supra*, p. 67—70).

de incultura eroinei, aparțin tradiției dramaturgiei românești, care consemnează adesea în exprimarea eroilor fapte de limbă vorbită, abateri de la normele limbii literare, cu scopuri satirice, în vederea individualizării personajelor și a obținerii de efecte umoristice.

Unele dintre acestea, ca, de exemplu, utilizarea formei invariabile a pronumelui *care*, nu numai pentru a introduce o relativă, ci ca un simplu element joncțional (subordonator sau coordonator), le regăsim în comediile și schițele umoristice ale lui I. L. Caragiale; prin acest procedeu se ajunge la *a n a c o l u t*, la o lipsă de continuitate în construcția enunțului („o mulțime de minciuni sfruntate, care oricine poate să vină și să jure că nu-i așa...”; „scoală tot blocul, care eu mă culc la zece...”; „în ce privește scandalul, care scrie, din seara zilei de 4 septembrie a.c.”; „a zis că dă foc la bloc, care n-are dreptul că e spațiul meu...”; „numita Dincă Margareta, care e de mult ceva între ei...”; „așa că să dați un articol la ziar, care, cum zice avocatul, să restabilească faptele...”; „umblă să-l scoată din spațiu, care știți ce greu se găsește...”¹²).

În aceeași ordine de idei — a modului de articulare a enunțurilor de către eroină — menționăm folosirea locuțiunii *pentru căci* introducând o propoziție cauzală („bătaia nici nu s-a petrecut în apartament, pentru căci intelectualul, cînd a văzut tărăboi, a zis...”). Este, de asemenea, un fapt de limbă vorbită, un fel de „hiperurbanism sintactic”. Vorbitorul dorește să sublinieze valoarea cauzală a ideii, insuficient marcată — după simțul său lingvistic —, prin conjuncția, cu nuanță livrescă, *căci*¹³ (familiare eroinei sînt conjuncțiile cauzale *că* și *fiindcă*, pe care le folosește frecvent în exprimare, vezi mai sus textul, p. 184 — 185).

Deși autorul ne arată că eroina „are un foarte ușor accent moldovenesc”, în vorbirea ei apar forme specifice graiurilor din sudul țării, unde se folosesc, la persoana a treia plural, formele de la persoana a treia singular („în apartamentul pe care îl ocup la etajul șase, *se face* noapte de noapte *chefuri*, cu magnetofon”; „toate *scandalurile* care *se face* e de la colocatarea mea, Dincă Margareta”).

Această inadvertență, în adecvarea vorbirii personajului la modul de exprimare caracteristic regiunii în care este localizat de autor, nu este singura: o particularitate a graiurilor din sudul țării este și folosirea de către

¹² Particularitatea aceasta, menționează Iorgu Iordan (*Limba „eroilor” lui I. L. Caragiale*, în vol. *Limba literară. Studii și articole*, Craiova, 1977), este „caracteristică pentru vorbirea oamenilor neinstruiți”, fiind folosită de Caragiale cu „scopuri satirice” (*op. cit.*, p. 297—298). Cf. Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în vol. *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale* (București, 1952, p. 165—166).

¹³ Formația *pentru căci* se întâlnește în limba veche (la Coresi) și se mai întrebuințează încă în secolul al XIX-lea (Dinicu Goleșcu), cf. Mioara Avram, *Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română*, București, 1960, p. 81—82.

eroină a interjecției *auăleu*: „*Auăleu*, și dumneavoastră aveți o problemă de spațiu?”¹⁴.

Potențialul comic, la A. Baranga, se bazează adesea pe o schematizare (sau mecanizare) a anumitor procedee (vezi, mai sus, p. 187, comentariul la fragmentul I). Astfel, replicile eroinei, în argumentarea susținută față de redactorul ziarului, se încheie — atât verbal, cât și gestual — în mod stereotip: „...cum dovedesc certificatele [...] puteți să le citiți... (Și le pune pe birou); „...fac dovadă cu acte, puteți să constatați... (Și le pune pe birou.)

În limbajul dramatic al eroinei lui A. Baranga, identificăm și alte procedee de critică lingvistică (și socială), care produc efecte comice. Unul dintre ele constă în folosirea unor clișee de exprimare care aparțin altui stil decît acela familiar, specific nivelului cultural al personajului. Este vorba de intruziunea unor elemente dintr-un alt repertoriu lingvistic (limbaj administrativ, publicistic); formele lingvistice utilizate se referă la alt context situațional și reprezintă rezultatul veleității eroinei de a se exprima mai „distins”, de a se include într-o comunitate lingvistică superioară din punct de vedere socio-cultural¹⁵: „*numita Dincă Margareta*”; „*care nici în timpul muncii nu e, din lipsă de nivel și de perspectivă*”; „*s-a încadrat temporar, pe post de dispecer — unsprezece a treia — e pe bază de relații neprincipiale*”; „*s-a arătat în ședința sindicală, unde a fost demascată, ca element descompus*”; „*intelectual, de tip nou...*”; „*în ceea ce privește scandalul*” (vezi, mai jos, exprimarea din vorbirea curentă a eroinei: „*cînd a văzut ce tărăboi a ieșit*”).

Uneori, autorul apelează la același termen, al cărui semnificant are, pentru cei doi interlocutori, două valori deosebite, două niveluri semantice (în decodarea lui de către fiecare dintre personaje acționează o altă competență lingvistică și socio-culturală): Niculina Gologan solicită să apară „un articol în ziar, care [...] să înfiereze moravurile care tulbură liniștea cetățenilor muncii, și umblă să-i scoată din spațiu, care știți ce greu se găsește... Ce ziceți, mîine apare? [...] Cînd?” Redactorul Chitlaru îi răspunde: „Cînd vom avea și noi *spațiu*”, la care Niculina, acordînd un alt sens termenului, exclamă: „*Auăleu*, și dumneavoastră aveți o problemă de spațiu?”¹⁶.

S-ar putea menționa, ca procedeu de realizare a comicului verbal, și folosirea improprie a termenului *a prefera* „a dori cu precădere”, utilizat cu sensul, considerat mai distins, de „a dori” („*Suc de roșii în sticle, foarte bun, o să vă aduc și dumneavoastră să gustați ori nu preferați?*”)¹⁷.

¹⁴ Vezi notația pertinentă a cronicarului moldovean Ion Neculce, care, povestind despre fata Brâncoveanului, arată că „să hociè în gura mare muntenește: Aolo, aolo, că va pune taica pungă dă pungă...” (Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, București, 1971, p. 392); forma moldovenească este *văleu*.

¹⁵ „L'humour de langage est un mouvement oscilatoire d'un code de référence à un autre” („Umorul de limbaj este o mișcare oscilatorie de la un cod de referință la altul”), P. Ginestier, *Humour et sociologie*, în *Revue d'esthétique*, t. III, 1950, p. 357.

¹⁶ Cf. un procedeu similar, facil, în legătură cu termenul *Aroma* ca denumire a unui produs: „Niculina: [...] stătea la Lugoj și făcea *Aroma*... Chitlaru: *Țigări?* Niculina: Aș! *Suc de roșii în sticle*...”

¹⁷ Cf. Al. Graur, „*Capcanele limbii române*”, București, 1976: „Oamenii cu mai puțină cultură au socotit că *a prefera* este totuna cu *a dori*; de fapt *a prefera* implică o alegere [...]. Totuși, chelnerul la restaurant te întreabă: „mai preferați puțină piine?”, deși n-ai avea cu ce s-o înlocuiești” (p. 58).



6

6

În sfârșit, am aminti, între procedeele de realizare a comicului verbal, și aluzia; autorul insinuează caracterul echivoc al expresiei *a discuta literatură* (în citatul următor, comicul verbal este împletit cu un comic de situație). Niculina relatează că, întorcându-se pe neașteptate soțul acasă, de la Iași, dimineața la cinci, a găsit-o în dormitor, fapt considerat normal și legal de Chitlaru („Dreptul duminale”). Rectificarea Niculinei schimbă situația („Da, dar nu eram singură. Cu un intelectual, de tip nou, cu care discutăm literatură. Și atunci a spart ușa...”).

Opinia publică a lui Aurel Baranga este — așa cum subliniază autorul însuși — o satiră, care ilustrează atitudinea sa de critică socială față de anumite vicii morale ale societății contemporane. Structura compozițională a piesei împrumută elemente din tehnica modernă a „teatrului în teatru”. În desfășurarea intrigii se împletesc două planuri ale ficțiunii dramatice, raporturile dintre iluzie și realitate se estompează; în prolog (în piesă și în epilog), „prezentatorul” — care este în același timp și unul dintre eroii piesei —, dialoghează direct cu regizorul, cu publicul etc.

În interpretarea textului examinat, am încercat să identificăm și să explicăm câteva procedee lingvistice la care face apel autorul pentru a obține efecte comice; inventarul acestor procedee ne permite să desprindem constatarea că Aurel Baranga utilizează cu predilecție, în zugrăvirea unora dintre personajele sale, elemente de comic verbal manifestate la diverse niveluri ale limbii¹⁸. Ele descind din procedeele tehnice similare ale lui I. L. Caragiale, fiind — ca și la autorul *Scrisorii pierdute* — un indice al funcției critice a limbajului în comedia lui A. Baranga. Frecvența unora dintre aceste procedee (de exemplu, folosirea invariabilă a relativului *care*) creează, pentru un cititor / spectator mai exigent, impresia că autorul își construiește logic — dar uneori neunitar (vezi particularitățile muntenesti în vorbirea cu colorit moldovenesc a eroinei) — textul, în vederea obținerii efectelor satirice.

¹⁸ Cf. o încercare de demonstrare a mecanismului comicului absurdului (pe baza asociațiilor semantice, cu aplicație la un text de Raymond Devos), la Patrick Charandeau, *Quelques procédés linguistiques de l'humour*, în *Langues modernes*, 1972, nr. 3, p. 63—73.

MARIN PREDA: ÎNTÎLNIREA DIN PĂMÎNTURI

Printre scriitorii care s-au afirmat în ultimele decenii, Marin Preda se individualizează atît prin conţinutul povestirilor sale, care reflectă realitatea satului muntenesc, universul țăranilor din cîmpia Dunării, cît și prin utilizarea unor mijloace lingvistice și stilistice izbitoare prin specificul lor.

Nuvela *Întîlnirea din pămînturi*, din volumul de debut (1948) cu același titlu, ne oferă prilejul de a preciza cîteva dintre particularitățile distinctive ale artei scriitoricești a lui Marin Preda (pe care le regăsim și în operele sale de mai tirziu, de exemplu, în *Moromeții*).

Ne vom opri asupra episodului în care Dugu al lui Mereuță, unul dintre eroii nuvelei, relatează prietenului său, Al lui Teican, ce i s-a întîmplat cînd după ce, tulburat de revelația inefabilului feminin personificat prin Drina, fata pe care o văzuse scaldîndu-se la gîrlă („Toată noaptea n-am visat decît *Drina și iar Drina*... Știi, mie nu mi-a plăcut pînă acum nici o fată. Dar la asta, *nu știu ce e, ce are, cum s-a întîmplat*“) — se hotărăște să se ducă să vorbească cu ea, seara, la poartă:

— Nu-ș' ce dracu aveam, eram moleșit în seara-aia; m-am culcat și am adormit. Ce să vezi? Toată noaptea n-am visat decît Drina și iar Drina; așa cum o văzusem eu la gîrlă. M-am deșteptat de cîteva ori numai în sudoare. Mă durea capul. „*Ce e mă, cu tine, făcea tata. Te-ai bătut cu cineva. Bea niște pietre roșii*“. Al lui Teican, dar știi ce visam?

— Știu mă, *răspunse al lui Teican, rîzînd*. N-are nimic. Ei, ce-ai mai făcut?

— Aici e rău, *făcu flăcăul*. Stai să vezi. În ziua aia, și pe urmă cîteva zile, nu eram bun de nimic. Asculți, al lui Teican? Făceam ce făceam și nu-mi pierea din ochi cum o văzusem eu, acolo, la gîrlă. Știi, mie nu mi-a plăcut pînă acum nici o fată. Dar la asta, nu știu ce e, ce are, cum s-a întîmplat. „*Trebuie să mă duc la ea într-o seară, s-o chem la poartă și să intru în vorbă cu ea*“, m-am gîndit eu: Și cu cît mă gîndeam mereu, mereu îmi plăcea mai mult. Crezi că m-am dus așa repede? Ce să te duci?! Nu știu cum mi-era! „*Mă, zic eu pe urmă, ieri, fie ce-o fi. Mă duc. Ei și? Dacă n-o vrea să stea, văd eu pe urmă ce-o să fac*“. Și m-am dus aseară... Stai să vezi. Să vezi dară-vela dracului. Eu nici nu m-am gîndit...

O iau încet-încet, fluierînd, trec podul ăla al lor dinspre pădure și ajung la ea. Ce mai!... bag un deget în gură și fluier. Pe dracu: începuse iar să-mi bată inima. Nu s-auzea nimic. Fluier iar. Nimic. Întuneric. Mai stau nițel și iar fluier. „*Mă, trebuie să iasă, dacă iese tat-său, plec și nu răspund, am să intru în vorbă cu ea la horă*“. Nu mai aveam răbdare. Așa a și fost. Dar n-a ieșit tat-su. A ieșit chiar ea, încet-încet,

s-a apropiat de poartă și a deschis-o. Când mă vede, odată se trage îndărăt și întreabă speriată:

— *Cine e?*

— *Eu, am răspuns.*

— *Care? nu ești tu, Achime?* întreabă ea iar, și tot speriată ca o zvirlugă, închide poarta, intră în curte și se ridică peste ulucă.

— *De ce închizi poarta?* zice eu încet, acum aveam curaj, nu-mi mai bătea inima.

— *Care ești, tu?* întreabă ea de după poartă.

— *Eu, Dugu din Deal, al lui Mereuță.*

Nu știu cum s-a făcut. Ea a vrut să răspundă ceva, nu știu ce să-mi spună, când odată mă pomenesc cu o matahală lingă mine.

— *Al cui ești, mă, a vorbit măgădăul. Ce cauți aici? Și tu ce cauți fă, la poartă?* îi puse el fetei. *Te-am fluierat eu?*

Caracteristic pentru tehnica povestirii lui Marin Preda este locul important pe care îl ocupă dialogul și monologul, introduse în narațiune, ca modalități fundamentale ale organizării textului. Folosirea acestor procedee în desfășurarea narațiunii prezintă la Marin Preda o tehnică complexă, deoarece în cadrul dialogului dintre ei:

(a) apare intercalat monologul (formele dialogate se întrepătrund cu formele monologate): „*Mă, zic eu pe urmă, ieri, fie ce-o fi. Mă duc. Ei și? Dacă n-o vrea să stea, văd eu pe urmă ce-o să fac. Și m-am dus aseară...*” Sau: „*Mă, trebuie să iasă; dacă iese tat-său, plec și nu răspund, am să intru în vorbă cu ea la horă*”. De fapt, avem a face cu un monolog interior, adică cu transcrierea, la persoana întâi, a gândurilor și a sentimentelor pe care le încearcă eroul;

(b) e introdusă convorbirea unuia dintre personaje, în cazul de față, Dugu al lui Mereuță, cu un al treilea personaj, de exemplu, cu Drina („...Când mă vede, odată se trage îndărăt și întreabă speriată: *Cine e? Eu, am răspuns...*”) sau cu Achim („...odată mă pomenesc cu o matahală lingă mine. — *Al cui ești, mă, a vorbit măgădăul. Ce cauți aici?*”). Aceste relatări (de fapt reproduceri ale unor dialoguri anterioare cu alte persoane) sunt intercalate în dialogul dintre Dugu al lui Mereuță și Al lui Teican.

Formele vorbirii directe predomină; în întregul fragment, prezența autorului este marcată sporadic, în două succinte notații („— *Știu mă, răspunse al lui Teican, rîzînd*” și: „— *Aici e rău, făcu flăcăul*”).

Dintre elementele vorbirii directe, care creează impresia autenticității exprimării eroilor și a veridicității întâmplărilor narate, menționăm: formule de adresare (ce e, mă? știu, mă; al cui ești, mă; ce cauți, fă); frecvențele interogații și explicații (*Ei, ce-ai mai făcut? Ce să te duci?! Nu știu cum mi-era! Ce mai! etc.*).

Caracteristic pentru darul scriitorului de a nota particularitățile dialogului în vorbirea populară este și modul în care el reproduce alternarea succesivă a replicilor scurte: „— *Cine e? — Eu, am răspuns. — Care? nu ești*



tu, Achime?" ; „— Care ești, tu? întrebă ea de după poartă. — Eu, Dugu din Deal, al lui Mereuță" ; sau : „— Al cui ești, mă?... — Ce cauți aici?"¹.

Specific, de asemenea, limbii vorbite sînt și anumite forme de adresare, locuțiuni exclamative și interogative — elemente care marchează așa-numita funcție f a t i c ă a comunicării — menite să mențină, în transmiterea mesajului, contactul cu interlocutorul: *Ce să vezi? Stai să vezi* (care revine ca un tic verbal: *Stai să vezi. Să vezi daravela dracului*); *Al lui Teican, dar știi ce visam? Asculți, al lui Teican?*

Preocuparea autorului pentru notarea autentică a expresiei orale se manifestă și în transcrierea fonetică exactă a anumitor forme (de exemplu, consemnarea eliziunii unor sunete sau silabe: „— Aici e rău [= „răul“], făcu flăcăul"; *tat-său*, pentru „tatăl său"; *nu-s' ce dracu*, pentru „nu știu ce..."), în folosirea unor elemente morfosintactice și cuvinte sau locuțiuni specifice vorbirii populare (formele populare, muntenești, ale demonstrativului: *podul ăla*, sau *aia*, în ziua *aia*; *care* interogativ, cu verbul la persoana a II-a singular: *Care ești, tu?* — uneori urmînd după întrebarea prin pronumele *cine*: „— Cine e? — Eu, am răspuns. — Care?"²; *daravelă*, „bucluc, belea": „*daravela dracului*"; *a face* „a zice": „aici e rău, făcu flăcăul"; „— Ce e, mă, cu tine, făcea tata"; *a intra în vorbă cu* „a începe o discuție cu": „*am să intru în vorbă cu ea*"; *măgădău* „vlăjgan"), ca și în frecventa utilizare a repetiției (verb: „*făceam ce făceam* și nu-mi pierea din ochi"; adverb: „*cît mă gîndeam mereu, mereu* îmi plăcea mai mult"; „*o iau încet, încet*, fluierînd") și a unor expresii eliptice: *ce mai! Pe dracu!*

Proza lui Marin Preda este o proză realistă; trăsătura ei dominantă este oralitatea, care rezultă din locul important deținut de dialog (și monolog) în tehnica narației, și anume a unui dialog (sau monolog) oglindind un stil familiar. Consemnarea formelor adresării directe și a anumitor particularități specifice vorbirii populare (îndeosebi a celei muntenești) accentuează nota realistă a stilului lui Marin Preda.

¹ Să se compare acest dialog (ținînd seama, bineînțeles, de exagerările impuse de intențiile umoristice ale lui I. L. Caragiale) cu dialogul imaginat de autor între un țaran și un om de la primărie, venit să-i anunțe sosirea unei scrisori: — *Hei, mă din casă!* — *Cine?* — *Tu!* — *Eu?* — *Păi cine!* — *Ce-i? Cum ce-i?* — *Păi ce-i?* — *Ai o scrisoare.* — *Cine, mă?* etc. (I. L. Caragiale, *Cum se înțeleg țaranii*, în *Opere*, III, ed. P. Zarifopol, București, 1932, p. 216).

² Folosirea lui *care* interogativ este o particularitate a vorbirii populare; vezi răspunsurile din *Atlasul lingvistic român*, I, vol. II, harta 200, întrebarea indirectă: „Noaptea, cînd nu se vede și cînd nu poți ști dacă e un bărbat sau o femeie, cum strigi (chemi) atunci? Cf. și Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, ediție definitivă, București, 1973, p. 198, nota 3.

Paul Dunca își aminti de o scenă văzută cindva, înainte de război, la o vânătoare la care participase întîmplător. Era în zorii zilei și fuseseră conduși de un pădurar prin poteci tainice, de abia bănuite printre arbori, mai mult niște aplecări ciudate ale ierbii. Era o lumină fumurie, dinainte de răsăritul soarelui, cind părea că pămîntul respiră, e viu și numai amorțit în așteptare și acea lumină cețoasă îi reveni avocatului în minte, cu toată puterea și mirosul frunzelor putrede, și mai ales sentimentul că trebuie să se întîmple ceva, că este în imediata vecinătate a unei mari descoperiri, vitale. Se strecurau ușor printre arbori, ca și cum ar fi mers pe sub bolțile unui castel, într-un ceas de liniște adîncă, luminat de torțe și luminări. Au ajuns, după un timp, la un luminis și, în liniștea deplină din jur părea că vîntul aduce de departe loviturile moi ale unor ramuri uscate. [...] Apoi s-au strecurat în cea mai deplină liniște, mai cu grijă decît înainte, și fiori de emoție și aproape de frică îl străbăteau pe tînărul Paul Dunca de atunci și avocatul de acum, în biblioteca unde se priveau Piticu și Meseșan. Îi simți din nou, aproape exact la fel, și înfricoșarea lui era deosebit de plăcută în același timp. Se gîndi că, pîndind-o, după atîția ani, de aceea se și afla aici, el însuși în mare pericol, dar pericolul nu era neplăcut, ci tocmai dimpotrivă. Au ajuns atunci, după un drum grijuliu, la un luminis și mai mic, unde viitoarele raze ale soarelui se vedeau doar ca niște dungi de ceață, ca în tablourile religioase naive, ale popoarelor de păstori ce se trezesc dimineața și duhul sfînt pentru ele este o lumină cenușie, de munte, care izbește ieslea. Cîțiva pomi înnodurați în poziții ciudate îi mai despărțeau de un pîrîu al cărui zgomot, ciudat, nu l-a auzit pînă atunci și chiar și atunci priveliștea părea că-l oprește, făcîndu-l imagine de tablou. Pentru că ce vedeau îi absorbea cu totul, și pădurea, și muntele, și ușoara fișire a frunzelor, și rostogolirea pîrîului, toate nu erau decît un cadru inert, pentru că întîmplarea trebuia să se petreacă undeva.

Doi cerbi, unul mai bătrîn, mare și puternic, și altul mai tînăr, rapid și imprudent, încrezător în carnea lui tînără, în viteza singelui prin vase, se înfruntau lovindu-se cu coarnele. Cel tînăr făcea un salt înapoi, pe picioarele lui subțiri, tremurînd de emoție. Apoi sărea frumos, descriind o splendidă curbă și se izbea în cel bătrîn, a cărui blană începuse să fie sură. Dincolo de pîrîu, cu ochii lucitori, încremenite cu giturile lor frumoase arcuite întinse, cu boturile moi, suav de moi, umede de așteptare, trei ciute așteptau bătălia aproape fără să privească, mai degrabă simțind-o.

Din nou sărea cerbul cel tînăr și izbea cu coarnele capul aplecat al celui bătrîn, apoi se retrăgea înapoi, fără să fi reușit să-l cîltimească și iar pornea la atac. Coarnele se încureau și de abia reușea cel tînăr să se desprindă. La al patrulea sau al cincilea salt, pe plastronul alb al celui tînăr apăruse prima pată de sînge, care creștea, picurînd din rupturile invizibile, ca o transpirație roșie. Dar mai avea putere și iar sări înapoi, ca să se repeadă cu o ultimă energie. Bătrînul rămăsese neclintit tot timpul, primind doar atacurile, cu picioarele sigure afundate în pămînt, ca o cetate. Însă ultimul atac al celui tînăr l-a încureat, printr-o

ușoară rotire doar a capului, în coarnele celui bătrîn. A încercat să se retragă, dar n-a mai putut. Era slăbit și întreg pieptul îi era acoperit de sînge, care șiruia, adunîndu-se în mici pîraie pe burtă. Picioarele îi tremurau ușor și coarnele îi rămăseseră agățate de marele rămuriș al celui bătrîn, care de abia atunci făcu o mișcare cu întregul trup și începu încet, fără grabă să-și rotească gîtul puternic și capul și coroana coarnelor. Încet, înfrîngînd rezistența celui alt, care tremura inutil din gîtlej. Picături mari de sînge i se adunaseră pe linia elegantă a burții [...]. Capul cerbului cel tînăr se roti, botul i se deschise și saliva lui mare, spumoasă, începu să se coloreze în roz. Încă o smucitură a bătrînului și capul său căpătă o poziție ciudată și o ultimă fixitate. Apoi se auzi un trosnet și cerbul cel tînăr se prăbuși în genunchi. Căzînd, scoase un muget, care nu era numai de durere. În el se consuma ceva din motivul luptei, era ultima și vana manifestare a plăcerii care l-ar fi așteptat în momentul victoriei. Mugetul său înalt, de înfrîngere, bucurie și durere, se ridică sus deasupra arborilor învîluiți în lumina cenușie, se răspîndi larg în pădure și cele trei ciute, de dincolo de pîriu, fremătară vizibil, atinse de el, ca niște doamne medievale încintate că sint iubite pînă la moarte [...].

Acum privi biblioteca înaltă, pe Piticu și pe Meseșan, și observă că primul își dilatase nările, iar celălalt își plecase privirea, și aici lupta tăcută luase sfîrșit și toți așteptau decizia căpeteniei bandei...

(Al. Ivăsiuc, *Apa*, București, 1975, p. 105—107).

*

Romanul *Apa* al lui Al. Ivăsiuc — o frescă a frămîntărilor tulburi dintr-un oraș de graniță în perioada imediat următoare ultimului război — se remarcă prin procedeele artistice ale compoziției, prin dinamica precipitată a acțiunii și prin analiza atentă și lucidă a stărilor sufletești ale eroilor.

Pagina din acest roman asupra căreia ne-am oprit este definitorie pentru fizionomia stilistică a scriitorului; în textul de mai sus se înfruntă două personaje: contrabandistul Ion Lumei, zis Piticu, căpetenia bandei de speculanți din orașul de graniță, și comisarul venal Meseșan, care, de frica și sub presiunea muncitorilor ceferiști, vine la Piticu să-i ceară să predea pe cei care au împușcat un paznic de la gară.

Scriitorul prezintă scena printr-un al treilea personaj, avocatul Paul Dunca, el însuși implicat în acțiunile contrabandiștilor (vezi textul care precedă fragmentul reprodus mai sus): „Paul Dunca era singurul care înțelesese ceva din jocul acela tăcut de expresii, de mișcări foarte ușoare ale mușchilor feței, de luciri din ochi și priviri piezișe. «Sînt foarte frumoși», se gîndi el, fascinat de strălucirea felină a ochilor lui Piticu și de încremenirea statuară a comisarului. «Sînt frumoși ca niște fiare sălbatice, dîndu-și tircoale. Numai instinct și forță»” (p. 105).

Scena îi amintește avocatului o întîmplare de la o vînătoare, prilej pentru scriitor de a aduce în prim-plan un episod al trecutului (lupta dintre doi cerbi) — procedeu de flash-back, caracteristic cinematografului și prozei epice moderne.

Starea de spirit din prezent îi amintește lui Paul Dunca de o stare de spirit anterioară, identică; procedeul rememorării este proustian. Sint aso-

ciate evenimente aparținând unor planuri temporale diferite (trecut/prezent). În text, cele două planuri sînt delimitate prin adverbele *atunci* („am ajuns *atunci*,... la un luminîș...“) și *acum* („*Acum* privi biblioteca înaltă...“), care realizează legătura dintre ele, subliniată prin același personaj, Paul Dunca; evenimentul actual se împletește cu amintirea („...fiori de emoție și aproape de frică îl străbăteau pe tînărul Paul Dunca *de atunci* și avocatul *de acum*, în biblioteca unde se priveau Piticu și Meseșan...“). Confruntarea dintre cei doi cerbi este analogă cu ciocnirea dintre contrabandist și comisar.

Pasajul începe prin schițarea cadrului (timpul: „era în zorii zilei“; locul: pădurea — „fuseseră conduși de un pădurar prin poteci tainice, de abia bănuite printre arbori“; „...se strecurau printre arbori, ca și cum ar fi mers prin bolțile unui castel“; compararea pădurii — element al naturii — cu un castel amintește de cunoscutul vers din *Correspondances* a lui Ch. Baudelaire: „La nature est un temple où de vivants piliers...“).

Descrierea pădurii, cu consemnarea a numeroase elemente senzoriale, ne aduce aminte de M. Sadoveanu (de ex., pasajul descriptiv din *Valea Frumosei*); scriitorul este sensibil la poezia misterioasă, la calmul aproape ireal al naturii („*poteci tainice, de abia bănuite printre arbori*...“; „într-un ceas de *liniște adîncă*, luminat de torțe și luminări...“; „în *liniștea deplină* din jur *părea* că vîntul aduce de departe loviturile moi ale unor ramuri uscate...), atent la notarea aspectelor de lumină, a efectelor auditive și a percepțiilor olfactive.

Imaginilor vizuale (*lumină fumurie*; *lumină cețoasă*; *luminîș unde viitoarele raze ale soarelui se vedeau ca niște dungi de ceață*; *lumina cenușie*) li se alătură cele auditive (*ceas de liniște adîncă*; *liniștea deplină din jur*; *loviturile moi ale unor ramuri uscate*; *ușoara fiștire a frunzelor*; *rostogolirea pîrlului*; *mugetul său cel înalt*), tactile („boturile moi, *suav de moi, umede* de așteptare“), olfactive (*mirosul frunzelor putrede*), emotiv-morale (starea sufletească a eroului este semnificativă: *sentimentul că trebuie să se întîmple ceva*; „*fiori de emoție și aproape de frică îl străbăteau*“).

Descrierea luptei dintre cei doi cerbi este realizată în antiteză (cel tînăr — cel bătrîn; activ — pasiv; aerian — terestru). Scriitorul tinde să rivalizeze cu pictura; scena este înfățișată dinamic, iar forța evocatoare a tabloului, energia descrierii rezultă nu numai din notarea exactă a amănuntelor (sugestive sînt epitetul care notează pictural culorile: „pe plastronul *alb* al celui tînăr apăruse o primă pată de sînge... picurînd... ca o transpirație *roșie*“, „saliva lui mare, spumoasă, începuse să se coloreze în *roz*“), ci și din reprezentarea mișcărilor (de notat cummul verbelor la imperfectul descriptiv: *se înfruntau*; „cel tînăr *făcea* un salt înapoi“; „*sărea* frumos“; „*se izbea* în cel bătrîn“; „din nou *sărea* cerbul cel tînăr și *izbea* cu coarnele... apoi se *retrăgea*... și iar *pornea la atac*“; „coarnele *se încurcau*“ etc.) conform principiului preconizat încă de Lessing în *Laocoon*.

Dacă utilizarea imperfectului subliniază planul descriptiv al luptei, folosirea perfectului simplu indică planul ei epic („Capul cerbului cel tânăr *se roti*, botul *i se deschise*...“; „capul său *căpătă* o poziție ciudată și o ultimă fixitate“; „apoi *se auzi* un trosnet și cerbul cel tânăr *se prăbuși* în genunchi“).

Remarcabile sînt comparațiile sugestive, în care al doilea termen exprimă o realitate culturală, de pildă, notarea imaginii în luminozitatea difuză a zorilor: „viitoarele raze ale soarelui se vedeau doar ca niște dungi de ceață, *ca în tablourile religioase naive, ale popoarelor de păstori ce se trezesc dimineața și duhul sfînt pentru ele este o lumină cenușie, de munte, care izbește ieslea*“ sau reacția așteptării pline de cruzime a ciutelor la mugetul înalt de înfrîngere, de „*bucurie și durere*“ (antiteza), al cerbului tânăr: „cele trei ciute, de dincolo de pîriu, fremătară vizibil, atinse de el *ca niște doamne medievale încîntate că sînt iubite pînă la moarte*“.

Întregul pasaj are o adîncă semnificație simbolică, alegorică și este dominat, pe de o parte, de apriga încheștare a animalelor, iar pe de alta de înfruntarea celor două personaje: Piticu și Meseșan.

Scriitor realist folosind tehnici specifice prozei moderne („flash-backul“), dispunînd de variate posibilități în înfățișarea evenimentelor și a reacțiilor sufletești ale eroilor, Al. Ivăsiuc se remarcă printr-o artă de prozator complexă și viguroasă.

FĂNUȘ NEAGU: CARTEA CU PRIETENI (UN REPREZENTANT AL STILULUI BAROC ÎN LITERATURĂ)

„Încercarea“ lui Fănuș Neagu de „a înflori între prieteni“¹, cum mărturisește scriitorul în *Cuvîntul înainte* al volumului, în care reunește o suită de evocări-portrete ale vieții noastre literare, este un omagiu delicat adus predecesorilor (Anton Pann, Mihail Sadoveanu, Panait Istrati, Camil Petrescu), dar și o manifestare a solidarității lui cu generația de scriitori din care face parte: „Am vrut, mai înainte de toate, spune Fănuș Neagu, să aduc un omagiu cîtorva înaintași, să cînt generația căreia îi aparțin și pe cei ce s-au unit cu ea“ (p. 5).

Definirea artei de scriitor a lui Fănuș Neagu, precizarea trăsăturilor specifice ale creației sale artistice și, prin aceasta, stabilirea locului pe care îl deține în configurația prozei noastre contemporane se pot desprinde, în liniile lor esențiale, și din volumul de față.

În evoluția prozei artistice românești din ultimul sfert de veac, Fănuș Neagu a introdus un filon nou, exercitînd neobosit și oarecum agresiv o adevărată seducție de ordin stilistic asupra conștiinței cititorilor, datorită caracterului personal, inedit, al mijloacelor de expresie pe care le utilizează.

Unul dintre criticii care s-au aplecat asupra operei lui Fănuș Neagu, Mircea Martin, folosind o caracterizare generalizatoare, arăta că scriitorul are capacitatea magică de „a face literatură din orice“²; întrebarea, să zicem, profesională, pe care ne-o punem este însă: cum reușește autorul să confere valoare literară scrisului său?

Volumul *Cartea cu prieteni* este semnificativ, fără îndoială, prin selecția făcută de scriitor, care s-a oprit asupra anumitor figuri literare. Autorul face parte (direct, pentru contemporani și, oarecum indirect, pentru predecesori) din lumea înfățișată. El aparține, așadar, mediului pe care îl evocă și nu pierde prilejul de a-și exprima opiniile, aprecierile ironice, simpatiile, rezumîndu-se uneori la rolul de „narrator“, apărînd însă nu rareori și ca „protagonist“, martor, dar totodată participant efectiv la evenimente“³.

Caracterul artistic al prozei din acest volum este subliniat de autor prin mențiunea din subtitlu: „*poeme răsărite în iarbă*“. Cercetătorul reține, totodată, maniera lui Fănuș Neagu de a da viață personajelor și situațiilor evocate.

¹ Fănuș Neagu, *Cartea cu prieteni*, București, 1979, 253 p.

² Mircea Martin, *Fănuș Neagu, Îngerul a strigat*, în volumul *Generație și creație*, București, 1969, p. 128.

³ Cf. supra *De ce lectura modernă a textului literar narativ? Modalități narative și implicații lingvistice*, p. 139 și urm.

Iată cum încep rîndurile închinatelor lui Mihail Sadoveanu (*Două lacrimi pe umbra mîinii lui Sadoveanu*):

Era într-un septembrie vechi (de aur, de cerbi și de clopote subpămîntene) și-a venit noaptea și ascultam, pe Dunăre, sub malul surpat al Dobrogei vechi, în vadul prin care trec oierii cu turmele la iernat, vîntul venit din spinării și din adîncul stepei de la Carnasuf (p. 9).

Recunoaștem, în acest fragment, particularități specifice mijloacelor de expresie ale lui Sadoveanu; se desprinde, printre rînduri, farmecul stilului descriptiv al scriitorului moldovean. Atmosfera toamnei, diafană, ca și căderea nopții sînt evocate prin date senzoriale directe, vizuale și auditive („septembrie vechi, de aur, de cerbi și de clopote subpămîntene”); apare *vîntul* — acest element pe care Tudor Vianu îl socotea „un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu”⁴: „ascultam, pe Dunăre..., în vadul prin care trec oierii cu turmele la iernat, *vîntul*...”. Coordonatele narațiunii sînt la imperfectul descriptiv (*era*..., *ascultam*), timp care conferă mișcare elementelor tabloului.

Alături de acest procedeu, al *pastișei*, care permite cititorului să sesizeze timbrul caracteristic talentului descriptiv al lui Sadoveanu, fără ca scriitorul să fie amintit, se cuvine să relevăm folosirea măiestrită a *aluziei*⁵. Fănuș Neagu operează, de asemenea în slujba evocării literare, un *transfer* al anumitor elemente din opera scriitorului moldovean în creația sa. Această trecere se petrece într-o atmosferă de transfigurare, de mister și de poezie; cititorul are impresia că autorul relatează întîmplări petrecute pe un alt tărîm:

... Era o noapte veche, atîrnată în sulilele ploii, și nu mai eram pe Dunăre, intrașem la *Ostrobul lupilor*, în locuri umblate numai de dropii, de mocani și de căruța lui *Leuștean* și ne vorbea încet, cu glasul acela pe care n-am să-l uit niciodată, Domnul *Vitoriei Lipan*, al lui *Cozma Răcoare*, al comisului *Jder* și al lui *Mehmet Caimacan*.

Vorbea ușor, răcoros, legănat și legănîndu-se, dezgropînd pentru noi și pentru cei ce vor veni după noi tainele în care stă încuiat trecutul acestui neam al nostru... Într-un tîrziu, cînd și-a împlinit cîntarea, a pornit spre depărtări afunde... (p. 11; ș.n.).

Finalul pasajului, referindu-se la una dintre trăsăturile fundamentale ale scrisului lui Sadoveanu, subliniază simbolic valoarea creației acestuia, amintindu-i numele pentru cititorul cu o disponibilitate receptivă mai redusă:

După trecerea lui, toate cite sînt, oameni și arbori, ploi și amurguri, au un sunet altfel, mai amplu, mai întregit și mai viu. *Sunct sadovenian în iarta românească (ibidem)*.

Aceleași procedee le întîlnim și în evocarea vieții pitorești și a diverselor lucrări literare ale lui Anton Pann:

Cel ce ne-a dat *Spitalul amorului* era traversat de un rîu de cîntece, precum munții de haiduci și Orientul de crime. În București și în Scheii Brașovului, unde, lingă tiparnița lui se sparg sunete de orgă gotică și răsună, tremurat, risul Anichii, amintindu-ne

⁴ Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1973, p. 221.

⁵ Vezi, în legătură cu aluzia și *pastișa*, ampla prezentare a lui Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1975, p. 86 și urm.: „l'imitation du style doit évoquer sans le citer le nom de l'auteur cité” (p. 92).

și credința și trădarea, Anton Pann al Tomaidei „a românit“, cum atât de superb o spune el însuși, și a lucrat, prin nopți, cărțile trebuincioase unui neam. Proverburile și fabule și învățături, balade și povești și îndreptare, adunate sub numele lui, după lungi treceri prin țară, toate fac mândria culturii noastre (p. 7—8).

Fragmentul reprezintă un „medalion bio-bibliografic“ al figurii lui Anton Pann: originea („Anton Pann al Tomaidei“), locurile pe unde a trecut („București și Brașov“), tiparnița din Schei, în orașul dominat de Biserica Neagră (evocată prin „orga gotică“), aventura sentimentală (referirea la Anica) și, ca o încoronare, însemnătatea activității sale („« a românit »... și a lucrat cărțile trebuincioase unui neam...” etc.)⁶.

Fănuș Neagu se dovedește un maestru al tehnicii compoziționale și stilistice a aluziei. Conotațiile textului dezvăluie un scriitor hipersensibil care notează lucid, lapidar, diversele aspecte ale realității; tușele, cu predominarea elementelor vizuale și, mai ales, auditive („riu de cîntece“; „se sparg sune de orgă gotică“; „răsună, tremurat, risul Anichii“), deși par improvizatii, sînt de o precizie remarcabilă, dînd viață ansamblului.

Recuzita artistică a lui Fănuș Neagu este bogată și variată. Scriitorul urmărește să găsească stilul corespunzător descrierii „obiectului“; am putea să caracterizăm această trăsătură stilistică a evocărilor lui Fănuș Neagu drept „mimetism stilistic“. Reproducem, mai jos, două succinte extrase din evocările în care creionează figura originală a lui Romulus Vulpesu și portretul, cu alternarea trăsăturilor fizice și morale, al cunoscutului critic Nicolae Manolescu, dotat cu „intuiția veninului pe care îl și secretă“:

Hahalera bucureșteană are în Vulpescu unul din cei mai străluciți reprezentanți. E spin de aur în barbă de împărat și popă fulgerat de anateme trecînd în seară verde, plin de cîntece subțiri și de poște păgîne, pe uliți înguste, prin mahalalele luminate cu arnici și ochi de fată fugită de acasă ca să bea puțină țigănie. [...]

Lui Romulus Vulpescu, Jarry i-a împrumutat un pistol cu capse ca să împuște francul toată viața. Rabelais i-a împrumutat un boboc de gîscă pe care să-l treacă mai departe, după întrebuintare, dușmanilor, iar umbra lui Manuc-bey, sărînd pe o fereastră din Calea Moșilor, i-a lăsat veninul aventurii, care în piscul ei de otravă se numește poezie (p. 212—214).

Recunoaștem, aici, unele procedee compoziționale și stilistice identificate și în portretele închinat lui Sadoveanu și Pann. La reușita pitorescului evocării contribuie și elementele lexicale: termeni aparținînd lexicului cult alternează cu cei de limbă populară vorbită, unii chiar din sfera argoului (de ex.: *arnici*, *hahaleră*, *mahala*; *a împușca francul* „a fi în mare lipsă de bani, a trăi din expediente“, DEX, s.v.). Sînt asociate metafore îndrăznețe, recutate din variate domenii (este interesantă semantica lor, ca și a epitetelor care le întregesc): *spin de aur*; *popă fulgerat de anateme*..., *plin de cîntece subțiri și de poște păgîne*. De asemenea, expresivitatea unor atribute substantivale: *veninul aventurii*, *piscul*... *de otravă*.

⁶ Sînt evocate unele dintre tipăriturile lui Anton Pann: *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, București, 1850, ediția a II-a, 1852; *Culegere de proverburile sau Povestea vorbei*, București, 1847; ediția a II-a, 1852—1853; *Fabule și istorioare*, 2 vol., București, 1841; *O șezătoare la țară sau Povestea lui Moș Albu*, partea I, București, 1851; *Îndreptătorul bețivilor*, București, 1852.

Manolescu e un tip făcut tot din unghiuri ascuțite, unghiuri de cocori ce pleacă ferm convinși să nu mai încerce drumul înapoi. Și mai e făcut din ghimpi, din mirări tirzii și din bătăi îndesate în propria ușa. Dacă-l privești cu sufletul rar îți face impresia unui seminarist întorcându-se veșnic spre o odaie care trage prin toate colțurile. În realitate, eu îl știu gata să prindă cuib de pasăre frumoasă pe ușa hornului. Are mâini de argint. Le-o fi păstrind într-o cutie de beteală sau, noaptea, doarme legat în cătușe? Afurisit. Fumează subțire. Crede mult în literatura scrisă și pe la miezul nopții, aia prin care pătrunzi ținând palmele la ochi ca să nu te zgirii pe față. Are cultul cuvîntului. Pînă în prag de pierzanie. Ceea ce înseamnă că tremură în el foaia de cositor a serilor despre care Mateiu zice că se întorc de demult. Nu-și răsfășă prietenii decît după moarte, fapt pentru care mă rog lui Dumnezeu să mă înjure cît mai multă vreme. Inteligent și cu dispoziție pentru humor — latură care putea să-i lipsească, fiindcă un academician zice că humorul e o trăsătură străină geniilor (se referea probabil la mulțimea de genii în viață, nu la Creangă și Caragiale). (p. 178—179).

Trăsăturile personajului rezultă din acumulări succesive, din enumerări încadrate în repetiții („*Manolescu e un tip făcut tot din unghiuri ascuțite... ; Și mai e făcut din ghimpi, din mirări tirzii...*”). Frazarea sacadată a enunțurilor și stilul abrupt, topica verbului pe primul plan, la începutul propoziției, sînt semnificative, accentuînd caracterul dinamic al portretului, care reunește, într-un tot, diverse amănunte fizice și morale: „*Are mâini de argint. Le-o fi păstrînd într-o cutie de beteală... ; Afurisit* (termenul moral este izolat, pus în relief); *Fumează subțire. Crede mult în literatura scrisă pe la miezul nopții... Are cultul cuvîntului. Pînă în prag de pierzanie... Nu-și răsfășă prietenii...*”

Fragmentele sînt caracteristice pentru spiritul de observație al lui Fănuș Neagu și pentru puterea lui de a crea și cumula imagini eterogene, într-un ritm de mișcare aproape diabolică, particularități care explică rezonanța scrisului său.

Libertatea creației și a expresiei se manifestă din plin la Fănuș Neagu; notația inedită, de mare forță sugestivă, dă impresia unui *non conformism*. Imaginile, comparațiile, metaforele, epitetele, totul este pus în slujba evocării.

Abundența imagistică este, poate, excesivă, iar uneori obositoare, totuși cititorul este impresionat și cucerit de verva autorului, de nenumăratele lui asociații verbale insolite.

Proza lui Fănuș Neagu nu aparține clasicului; pentru aceasta, ar fi trebuit să-și impună „o frînă”⁷ (și n-am zice că am fi dorit-o, nu știm dacă ar mai fi fost atât de cuceritor). În creația lui literară, autorul dă curs liber sensibilității și fanteziei sale; expresia strălucește prin exuberanța și ingeniozitatea imaginilor, în mișcare, care aproape se suprapun și converg, într-un stil ornamentat, în realizarea, plină de viață, a evocării. Arta de portretist a lui Fănuș Neagu aparține *barocului*⁸.

⁷ Boileau ne sfătuiește, în *Arta poetică*, să ne facem prieteni gata să ne cenzureze („*faites vous des amis, prompts à vous censurer*”, *Art poétique*, V).

⁸ Spre informare, pentru conceptul de „baroc”, vezi, de ex., Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, Editura Eminescu, 1973, p. 225 și urm.; cf.: „Barocul trăiește din sinteze, comparații, analogii, corespondențe dintre idei, imagini, senzații [...]”, p. 241; „*Stilul devine inegal, dinamic, plin de crescendo și rinforzando, înflorit, ornamental [...], dilatat, bombastic, cu o expresie actuală «redundant» [...] sau extrem de concis, abrupt, prin elipse și concentrări ingenioase, paradoxale*”, p. 251.

MARIN SORESCU: *LA STRIGAT*

Apariția volumului *La lilioci*¹ al lui Marin Sorescu n-a întrunit aprecierea unanim favorabilă a criticii literare. În ceea ce mă privește, și nu numai ca lingvist, l-am citit cu o reală plăcere și am revenit asupra lui cu sentimentul descoperirii unui univers domestic inedit, în care mediul satului natal, cu succesiunea personajelor și evenimentelor creează impresia unei mici „comedii umane”, înfățișată prin prisma ochiului ironic și voit naiv al autorului.

Marin Sorescu este, în fond, un nonconformist; poezia lui constată, comunică, ne face să reflectăm și să zîmbim. În versul lui se simte o transpunere subtilă a sensibilității poetului — care afectează și expresia și care presupune o legătură complice, deci o solidaritate între autor și lector. Ironia lui Sorescu nu este incisivă, ci este o atitudine corectată de o rafinată filozofie, optimist-tristă, a existenței și de un anumit umor.

Din volumul care înfățișează diverse întâmplări și mici nenorociri ale condiției umane cotidiene, am ales, pentru tehnica modernă a realizării umorului poezia *La strigat* (p. 77—81). Poetul descrie obiceiul strigatului din noaptea de lăsatul postului — după însăși mărturisirea din final a autorului: „...cum lăsăm noi post / Și cam ce se mai vorbește în comuna Bulzești”.

„Darul adevăratului scriitor — spunea George Călinescu — e de a descoperi universuri ignorate”. Viziunea satului lui Marin Sorescu este cu totul inedită; ea se deosebește radical de aceea evocată, să zicem, în poezia lui George Coșbuc, Octavian Goga și Ion Pillat sau în proza lui Liviu Rebreanu, Zaharia Stancu ori Marin Preda.

Satul are cel mai mare ecou în noaptea de lăsatul postului,
Cînd începe o nouă perioadă, atunci se pun în valoare
Dealurile ca niște spinări de lup, zburlite,
Văile ca niște pîlnii de turnat gaz, ies în relief acoperișurile
5 Tuguiate de șindrilă. E ger, noaptea e sticloasă
Și salcîmii de pe coastă, clăile de fin, toate pătulele și
Magaziile vergeluite, sînt ca limba de clopot, gata să facă
Bang.
Se strigă în pumni, în tinichele ori în niște mosoare lungi
10 De pe dealul Țiclonului. Sînt cîteva cete de oameni,
Mai mult tineret, borcaci, brocațiș,
Aștia care au chef de bazonii și le convine să degere

¹ Marin Sorescu, *La lilioci*, București, Editura Eminescu, 1973, 166 p.; citatele care urmează se referă la textul acestei ediții.

- Pe lângă focuri de boji.
Răspund alte cete, peste valea de un kilometru
15 Dealul Ungurencii.

.....

Mijloacele artei literare a lui Marin Sorescu par simple; limbajul direct, familiar, cu consemnarea limbii vorbite în conversația curentă, în care termenul și expresia populară (*noaptea de lăsatul postului, clăile de fin, pătu-lele, au chef, bazaconii*), alături de cele dialectale (*ăștia, boji, borcaci* „copii mulți și mici”, derivatul colectiv, *brocatiș*) asigură textului o notă realistă, de autenticitate, și creează impresia că autorul înregistrează spontan ele-mente semnificative ale lumii exterioare.

Folosirea îndrăzneță a neologismului (*ecou, o nouă perioadă, le convine* să degere, *chilometru*), ca și a unor clișee verbale ale căror elemente apar în asociații insolite pentru stilul poetic (*a se pune în valoare: „...atunci se pun în valoare dealurile”; a ieși în relief: „ics în relief acoperișurile țuguiate”*) surprinde cititorul. Succesiunea comparațiilor, cu elemente recutate mai ales din viața rurală (*„dealurile ca niște spinări de lup, zburlite”; „văile ca niște pîlnii de turnat gaz”; „magaziile... ca limba de clopot”*), conferă o notă de elaborare textului.

Elementele specifice limbii vorbite sînt consemnate cu atenție, subli-niindu-se efectele vizuale; impresiilor vizuale le este asociată notarea directă a elementelor auditive (cf. și mai sus: „...limba de clopot gata să facă / Bang”):

- 16 *Se văd focurile pîlplind, niște umbre încotoșmănite*
Și se aude strigătura ieșind din mosor, ca pe un tulinic,
Cum era în vechime.
„Auleo-leo-leooo...” „Ce ți-e măăă?”
- 20 *„Mă trimiseee...” „Cine, măăă?” „Lache a lui Pătru...”*
În pețit...” (Lache se apropia și el de cincizeci de ani
Și nu voia să se-nsoare, ca și frate-său, Tirziu,)
„La cine măăă?” „La Frusina lui Coadă” (Asta murise de vreo
Doi ani, de bătrînețe.)
- 25 *Lumea rîdea pe prispă, cu coatele pe pridvor, parc-ar fi*
Stat în balcon la un teatru mare, cît satul.
Babele știrbe își arătau cîte un dinte gălbior: „Hi-hi-hi!”.
„Dacă niciăștia nu l-or urni...”
„Taci să vedem ce mai boscorodesc”.
-

Merită să ne oprim un moment asupra tipului de umor care se desprinde din text. Manifestarea verbală a acestui gen de umor — un „mecanism” estetic cu implicații dialectice — se concretizează pe două planuri: pe de o parte, este un umor rezultat din conținutul dialogului amuzant (faptele comunicate de strigători) sau, în termeni tehnici, al mesajelor relatate de autor (în același act comunicativ, se poate distinge, după enunț: „...*Mă trimiseee*”... „*Lache a lui Pătru / În pețit*”..., o replică de *d e s t i n d e r e*: „*La Frusina lui Coadă*”); în continuare — un fel de aparté — consemnarea voit explicativă, transpusă grafic, între paranteze, a autorului, care semna-lează astfel cititorului paradoxul: (*Lache se apropia și el de cincizeci de*

ani și nu voia să se însoare, ca și frate-său, Tîrziu) sau, referitor la Frusina lui Coadă care este pețită: (*Asta murise de vreo / Doi ani de bătrînețe*). În primul plan apare și consemnarea reacției „publicului”²: *Lumea ridea pe prispă, cu coatele pe pridvor, parc-ar fi / Stat în balcon la un teatru mare, cît satul. / Babele știrbe își arătau cîte un dinte gălbior: „Hi-hi-hi”. / Dacă nici ăștia nu l-or urni...* / „Taci, să vedem ce mai boscorodesc”.

Uneori, comentariul „impersonal”, aparent naiv al autorului, la dialogul, la opiniile sau la evenimentele descrise este mai extins, însă, de asemenea, generator de umor:

- Toate secretele ies acum la iveală, ca untdelemnul,
Cine cu cine mai trăiește, povești cu ibovnici, certuri pe mejdine,
Tot ce-a fost mai colorat în comună, de un an încoace.
S-a mîncat bine de dulce, acum pînă spre paști tot cu legume.
45 Ca indienii, care nu bagă carne în gură neam,
Cu cartofi, fasolă, urzici, dragavei, știr, lobodă,
Lucruri de astea ușoare, că-ți vine să dai cu masa-n bătătură.
Verdeața schimbă singele — așa se zice,
Dar nici așa să-l faci apă, să-l subții de tot nu e bine,
50 Și mulți nu vor să mai ție posturile cum trebuie
Se spurcă după două, trei zile că s-a înrăit lumea,
Nu știe să se mai stăpînească.³

Fraza se desfășoară cu imperturbabilă gravitate (este un decalaj între ton și conținut: tonul serios ascunde gluma); în bunăvoința nesilită a descrierii apar pe alocuri inserate, ca nesemnificative incidente, comentariile autorului: *S-a mîncat bine de dulce, acum pînă spre paști tot legume / Ca indienii, care nu bagă carne în gură neam* (de remarcat ineditul exotic al comparației: *ca indienii*, asociat cu expresia autohtonă popular-regională: *nu bagă carne în gură neam*, „deloc”). Enumerarea este cumulativ neutrală: *Cu cartofi, fasole, urzici, dragavei, știr, lobodă* — însă aprecierea și reacția autorului sînt prezente: *Verdeața schimbă singele — așa se zice* [înțelepciunea „adultă” a comunității] / *Dar nici așa să-l faci apă, să-l subții de tot nu e bine* (aprecierea autorului).

Versul lui Marin Sorescu simulează proza; în monografia consacrată versificației moderne, Vladimir Streinu îl încadrează pe Marin Sorescu (alături de Geo Dumitrescu) în capitolul *Versul liber în poezia română contemporană* (§ 6. *Două cazuri extreme de vers liber*)⁴. Într-adevăr, prin caracterul versului său antiacademic, Sorescu este departe de versificația tradițională. Manifestînd o predilecție deosebită pentru „punerea în relief” (fr. *mise en relief*, germ. *Hervorhebung*) a unui termen sau a unei expresii, acest „Gavroche al baricadelor poeziei”, cum îl numea Streinu,

² „L'humour moderne est sociologique”, Robert Escarpit, *L'humour*, 5-e édition, Paris, 1972, p. 71.

³ Ne oprim aici cu citatele: în general, ele cuprind suficiente elemente semnificative care permit o individualizare a limbii, a stilului și a tehnicii compoziționale specifice întregului text al poeziei analizate.

⁴ Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 256 și urm.

folosește frecvent ingabamentul — procedeul ritmic care rezultă din lipsa coincidenței unității sintactice cu unitatea versului:

... atunci se pun în valoare /
Dealurile ca niște spinări de lup, zburlite,
Văile ca niște pilni de turnat gaz, ies în relief acoperișurile /
Tuguiate de șindrila...

Sau:

Magaziile vergeluite sînt ca limba de clopot gata să facă /
Bang.

Discordanța dintre unitatea sintactică și cea ritmică este subliniată și prin izolarea termenului *Bang*, care reprezintă, singur, un vers, ca și toponimicul din versul următor:

Răspund alte cete, peste valea de un kilometru din /
Dealul Ungurencii.

Exemplele de dislocări sînt numeroase:

... (Asta murise de vreo /
Doi ani de bătrînețe.)

Sau:

Lumea rîdea pe prispă, cu coatele pe pridvor, parc-ar fi /
Stat în balcon la un teatru mare, cît satul.

Se poate remarca, așa cum sublinia H. Morier⁵, că e vorba de un procedeu a cărui tehnică este determinată, în mod strict, în sensul că tonul se ridică la finala versului; se creează un fel de așteptare, care ne lasă să ghicim că există o urmare. Specific pentru poezia lui Sorescu însă este faptul că efectul stilistic obținut este adesea asociat, datorită contextului, cu umorul care reprezintă un fel de fundal al întregii poezii.

*

La conturarea viziunii originale și complexe, voit naive⁶, a satului în optica mizantrop-lucidă a lui Marin Sorescu — un produs final al observației ascuțite și al reflectării superioare a bogatei sale personalități — contribuie, așa cum am arătat, și anumite particularități ale limbajului poetic al autorului, între altele: consemnarea limbii vorbite (cu vădite particularități popular-regionale), inovația și fantezia lexicală (cu nerespectarea, violarea convenționalului literar), folosirea unor procedee verbale de realizare a umorului, la care se asociază caracterul original al versului liber.

Marin Sorescu suride, totuși, cu oarecare amărăciune.

⁵ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961, p. 158 și urm.

⁶ „Aussi la naïveté est-elle l'attitude de base de l'humoriste”, Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 95.